This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

GerL
347
87

Ger L 347.87

(2.40)

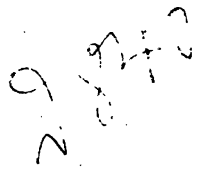
HARVARD COLLEGE LIBRARY

BOUGHT FROM
THE FUND BEQUEATHED BY

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Luxustheater

und

Volksbühne

von

Hans Herrig.

Wir ahnen die Heranbildung einer neuen idealen Sphäre, welche volksthümlich im Kerne, künstlerisch in ihrem Werthe und religiös in ihrem höchsten Ausdruck wäre.

Hans von Wolzogen:
„Die Idealisirung des Theaters".

Mit 3 lithograph. Skizzen.

Berlin.
Verlag von Friedrich Luckhardt.
1887.

Digitized by Google

Ger L 347.57

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

I.

Es ist ein alter Irrthum, daß die Kunst zwecklos oder sich selbst Zweck sei. Diese Meinung ist offenbar im Gegensatz zu den gemeinen Nützlichkeitsanschauungen entstanden. Man kann der Kunst nicht im gleichen Sinne einen bestimmten Zweck zuschreiben, wie etwa einer Maschine. Aber abzustreiten, daß sie eine gewisse Richtung verfolge und in ihrer Weise bestimmte Wirkungen hervorbringen wolle, geht nicht an. Eine gänzlich zwecklose Kunst wäre eine sinnlose Kunst, und es ist kein Wunder, daß auf ein Zeitalter, welches die Kunst durch Zwecklosigkeit vornehmer zu machen glaubte, eines gefolgt ist, in welchem die Kunst in steter Gefahr ist, in's Sinnlose, nicht nur Nutzlose, sondern sogar in's Schädliche zu verfallen. Was ist eine Kunst noch werth, die ihre wahren Zwecke vergißt? Nicht mehr, als ein Mensch, der keinen Lebenszweck mehr hat! Wenn dieser sich nicht todt schießt, so lebt er auf Kosten und zum Nachtheil der Andern weiter.

Alle Kunst, wie sie sich zuerst als Schaffen des Künstlers offenbart, verfolgt eine Absicht. Keine Absicht, die, um auf Goethe's bekannten Vers anzuspielen, die verstimmt, sondern im Gegentheil, eine, die stimmen will. Sie hat erst dann ihr Ziel erreicht, wenn sie der Oeffentlichkeit gegenübersteht. Das hat mit der etwaigen Ruhmbegier des Künstlers nichts zu thun; vielmehr liegt der

Digitized by Google

Grund in seiner Mittheilungsbedürftigkeit. Diese allein unterscheidet ihn von dem nur künstlerisch angelegten Menschen, der mit dem stillen, egoistischen Genusse seiner Fähigkeiten zufrieden ist. Dem Mittheilungsdrange entspringt die Schöpfung des Kunstwerkes. Ohne ihn würde der Künstler sich vermuthlich daran genügen lassen, sein Kunstwerk im Geiste zu empfangen, wie der Wollüstling gern darauf verzichtet, Kinder mühselig groß zu ziehen, und nur auf den selbstsüchtigen Genuß der Liebe ausgeht. Denn hat der Künstler von dem der Oeffentlichkeit preisgegebenen Kunstwerke vielleicht einen wirklichen Genuß? Doch wieder nur den der Befriedigung, diese Oeffentlichkeit in den Bann seines Kunstwerkes gestellt und sich ihr mitgetheilt zu haben. Nur in diesem Sinne wird ihm auch Beifall und Zustimmung werthvoll sein, weil er ihnen entnehmen kann, daß er mit dieser Mittheilung wirklich in's Innere der Menschen hineingedrungen ist; oder doch wenigstens hoffen darf, dies gethan zu haben.

Die Verwandtschaft der Kunst mit der Liebe liegt hier deutlich vor uns. Diese Verwandtschaft ist naturgeschichtlich und geschichtlich gegeben und macht sich überall bemerkbar. Es ist etwas dem Liebesbedürfniß Gleichartiges, was den Künstler zwingt, sich an die Oeffentlichkeit zu wenden, ein Zwang, der ihn ebenso gewaltig treibt, wie der Liebende sich gedrängt fühlt, seine Liebe zu gestehen, sein Ich der Geliebten mitzutheilen. Dieser Liebesdrang allein unterscheidet den wirklichen Künstler auch von Demjenigen, welcher die Kunst nur als gewinnbringende Beschäftigung übt. Letzterer hat nichts mitzutheilen, er lauert vielmehr, was die Leute gern hören oder sehen möchten: solches meißelt, malt, dichtet und musizirt er ihnen.

Digitized by Google

Dem Bewußtsein aber, daß dies so ist, entspringt das Liebenswerthe und Liebenswürdige aller wahren Kunst, was sie so deutlich von der ängstlich schlauen, trügenden Nichtkunst trennt. Es ist in der That Liebe, was dort zu uns spricht, Liebe, die uns an ihrer eigenen Fülle, ihrem eigenen Reichthum Theil nehmen läßt, weil sie nicht anders kann.

Was für eine Oeffentlichkeit ist es nun, an welche sich der Künstler wendet?

Hierauf möchten wir die kurze Antwort geben: der wirkliche Künstler wendet sich an das „Volk", der geschäftige Nichtkünstler, den wir im Gegensatze zum tüchtigen Kunsthandwerker, den Handwerkskünstler nennen können, an die „Gesellschaft".

Wir brauchen das Wort „Gesellschaft" hier nicht im Sinne der neueren Nationalökonomie. Gesellschaft ist uns vielmehr irgend ein kleiner Ausschnitt des Volkes, der sich zu egoistischen Zwecken oder egoistischen Genüssen verbunden hat. Wie es das Kennzeichen eines egoistischen Menschen ist, daß er nichts kennt, als seine eigenen Interessen, so will auch eine solche Gesellschaft nur von sich und ihren Interessen sich unterhalten: was darüber hinaus geht, dünkt sie von Uebel.

Wollen wir nun den Begriff des Volkes richtig fassen, so müssen wir ihn vor allen Dingen als Gegensatz zu „Gesellschaft" hinstellen. Die bloße Gesammtheit, die arithmetische Zusammenzählung Aller macht noch nicht das Volk aus. Auf diesem Wege kommen wir nur zu einem Neben- und Untereinander verschiedener Gesellschaftskreise, die einander oft so fremd sind, daß sie sogar eine verschiedene Sprache reden — welche durchweg in allen Kreisen von

Digitized by Google

der wirklichen Volkssprache gleich weit entfernt zu sein pflegt —, und die nur dadurch verbunden sind, daß der Angehörige der höheren Kreise gleichsam durch ein natürliches Schwergewicht hinabgezogen wird, während die Niederen alles daransetzen, um wenigstens als Verwandte der über ihnen stehenden Kreise erscheinen zu dürfen.

Wir können es dem Leser überlassen, sich für diese Darstellung und für die Einwirkungen dieses Zustandes auf die von der Gesellschaft und den verschiedenen Gesellschaften verbrauchten „Kunstgenüsse" in der uns umgebenden Wirklichkeit Belege zu suchen. Sie liegen so sehr auf der Hand, daß es wohl keines näheren Hinweises bedarf.

Es versteht sich von selbst, daß sich an dieses aus Atomen und Atomgruppen bestehende Volk der wahre Künstler nicht wendet. Was dieser unter Volk im Auge hat, das ist uns von einem Künstler selber deutlich gesagt worden.

Das Volk, sagt Wagner, ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden. Manchem klingt dieser Satz zuerst befremdend. Man betrachte ihn aber nur einmal vom nüchternen historischen Standpunkte, und man wird seine Richtigkeit und Tiefe ermessen. Wenn innerhalb eines Volkes jeder Kulturfortschritt sich an die großen Individuen knüpft, so bietet uns die Weltgeschichte an deren Stelle die Völkerindividualitäten. Belehrt uns nun die neuere Naturwissenschaft, daß der Kampf ums Dasein das fortbildende Element in Natur und Geschichte ist, so werden wir, was hier als thatsächlich ausgesprochen ist, philosophisch als das große Leiden der Welt, als die Noth des Daseins auffassen, an welche,

Digitized by Google

in geheimnißvollem Widerspruch, alle Weiterentwicklung geknüpft ist. Schopenhauer hat uns auf's herrlichste auseinandergesetzt, von welchem Werthe das Leiden für den Einzelnen sei. Was Leiden für den Einzelnen, das ist die Noth für eine Volksindividualität, und so kann man denn mit gutem Rechte sagen, daß die gemeinschaftliche Noth das eigentliche Wesen eines Volkes ausmache, da in ihr allein seine Entwicklungsfähigkeit gegeben ist, Entwicklungsfähigkeit („Zukunft") aber überhaupt das Kennzeichen des Lebendigen ist.

Ist das Leben, ist die Geschichte somit eine „Schule der Leiden", so dürfen wir uns nicht einbilden, daß die Menschheit jemals, so lange sie *lebt*, aus dieser Schule entlassen werden könnte. Deshalb sind alle Phantastereien, welche ihr ein kommendes goldenes Zeitalter versprechen, unwahr und erlogen. Mit diesem „goldenen Zeitalter" wäre der Todesprozeß eingeleitet. Dies bestätigt uns ein Blick auf die Geschichte. Sobald eine Nation sich dahin entwickelt hat, daß alle ihre wahren idealen Bedürfnisse befriedigt sind oder zu sein scheinen, so verfällt sie langsam dem Untergange. Eine solche Periode kündigt sich aber dadurch an, daß an Stelle der wirklichen die eingebildeten Bedürfnisse treten. Sobald der *Luxus*, welcher letzteren dient, zur ausschließlichen Herrschaft gelangt, ist die Todesstunde eines Volkes nahe, oder geht dieses doch furchtbaren Krisen entgegen. Wohlgemerkt handelt es sich hier um die *ausschließliche* Herrschaft, wie sie ja im Allgemeinen nur selten eingetreten ist. Für gemeinhin gestaltet sich vielmehr die Geschichte zu einem Kampf zwischen wirklichen und eingebildeten Bedürfnissen, zwischen *Volk* und *Gesellschaft*, und es ist nicht nöthig, an der Zukunft zu

Digitized by Google

verzweifeln, so lange die wirklichen Bedürfnisse noch überwiegen und irgend welche Aussicht auf deren Befriedigung vorhanden ist.

Wir haben oben die wirklichen mit den idealen Bedürfnissen gleichgestellt, weil nur aus jenen heraus sich eine Fortentwickelung der menschlichen Natur ergeben kann. Die Wirklichkeit der physischen Bedürfnisse wird damit nicht geleugnet, aber ein lebenskräftiges Volk wird auch diese nur vom idealen Standpunkte aus betrachten.

Sieht man z. B. in der Zukunftsaufgabe der Geschichte die Lösung einer bloßen „Magenfrage", so verkennt man die menschliche Natur. Erst wenn der Luxus die ausschließliche Herrschaft an sich gerissen, wäre eine solche Meinung richtig; das Anerkenntniß einer solchen Lage wäre dann aber auch der Verzicht auf jede weitere Zukunft, wenigstens für das betreffende Volk. An Stelle menschlich-geistiger Noth ist die physische getreten, es giebt im Grunde gar keine Gemeinschaftlichkeit mehr; denn der egoistische Hunger sorgt nur für sich selber, genau mit derselben Brutalität wie der Luxus. Wir haben kein Volk mehr, sondern die Anarchie.

Geben wir nun aber die obigen Voraussetzungen zu, so läßt sich der Kreis der Volksbedürfnisse, wie sie fördernd auf eine Nation wirken, leicht bezeichnen als die Noth ums eigene Dasein, als Volksindividualität, um die geschichtliche Existenz.

Es wäre indessen falsch, ein Volk nur als „Ganzes" zu fassen. Mit einer solchen Anschauung würde sich schließlich auch diejenige vertragen, welche in ihm nur eine zählbare Masse von Einzelwesen sieht. Oft genug hat man in der Geschichte erlebt, wie die Herrschaft der Zahl zur scheußlichsten Tyrannei führte.

Digitized by Google

Auch hier zeigt sich, daß das Lebendige in der Vereinigung der Gegensätze besteht. Ein Ganzes, in welchem der Einzelne als solcher nicht zur Geltung kommt, ist ein todtes Ganze. Der Gegensatz zwischen „Gesellschaft“ und Volk geht nicht tief genug. Der eigentliche Gegensatz gegen das Ganze ist nur derjenige, welcher aus dem tiefsten Kerne der Individualität selbst hervorgeht. Den geschichtlichen Bedürfnissen stehen deshalb die metaphysischen gegenüber, und wenn ein Volk wahrhaft lebendig bleiben soll, so müssen diese in den Einzelnen wirken, damit die Nation ein organisches Ganzes bleibt. Um so fester allerdings wird dieses Ganze, je mehr nach dieser Richtung sich eine gewisse Gleichartigkeit einstellt. Durch Zwang allerdings läßt dieselbe sich nicht herbeiführen, schon weil darunter gerade die Individualität leidet und dem Ganzen gleichsam nur weitere todte Körper zugeführt werden, am allerwenigsten in unserem confessionell und philosophisch gespaltenen Vaterlande.

Um die Vermittlung zu übernehmen, muß es also etwas geben, was auf der einen Seite unter den metaphysischen Bedürfnissen steht, was ihnen in keiner Weise als Zwang oder Beeinflussung nahe steht, auf der anderen Seite bei aller Verwandtschaft mit den geschichtlichen Bedürfnissen doch gleichsam über diesen, am Unsterblichen des Metaphysischen und des Gedankens Theil habend. Das ist die Kunst.

Das geschichtliche Leben muß verkümmern, wenn es nicht seinen ästhetischen, künstlerischen Ausdruck findet, und Religion und Philosophie werden für das Volk zu unverstandenen Formeln werden, wenn sie nicht auch in der menschlich-deutlichen Sprache der Kunst zu ihm reden. Umgekehrt aber wird die Kunst zu Grunde gehen, wenn sie

Digitized by Google

einerseits den Zusammenhang mit dem geschichtlichen Leben zerreißt, aufhört, national zu sein, und wenn sie andererseits den Ausblick nach dem Idealen, Metaphysischen verliert.

Braucht nach dem Vorhergehenden noch gesagt zu werden, weshalb der wahre Künstler sich nur an's Volk wendet? In ihm, dem Künstler, sind jene künstlerischen Bedürfnisse, die unbewußt im Volke schlummern, leibhaft geworden. Er weckt sie, indem er sie befriedigt.

Indem nun aber diese künstlerischen Bedürfnisse sowohl zu den geschichtlichen, wie metaphysischen Bedürfnissen des Volkes in Beziehung stehen, ergiebt sich damit die, übrigens niemals verkannte, praktische Bedeutung der Kunst. Kurz kann diese dahin bezeichnet werden, daß die Kunst als Luxus unter allen Umständen entsittlichend wirkt, weil sie die sinnlichen Mittel zum Zwecke macht, wohingegen die wahre Kunst, wenn sie auch keinen moralisirenden Endzweck kennt, sondern in der bloßen Anschaulichkeit besteht, doch darin ihren Einfluß ausübt, daß sie die ethische Empfänglichkeit des Menschen steigert. Ist nun aber die Steigerung dieser ethischen Empfänglichkeit der eigentliche Fortschritt der Menschheit, so liegt weiter auf der Hand, daß die Kunst und die Empfänglichkeit für echte Kunst als eigentlicher Gradmesser der Kultur und Moral zu gelten hat.

Wir wollen es an diesen Bemerkungen genug sein lassen, weil wir weder die Kunst im allgemeinen noch die einzelnen Künste als solche uns zum Vorwurfe genommen haben. Unsere Absicht ist allein, uns mit dem Drama zu beschäftigen. Dazu bedurfte es aber eines kurzen Hinweises, auf welchem Grunde die praktische Bedeutung aller Kunst ruht.

Digitized by Google

II.

Von allen Kunstgattungen übt das Drama die tiefste Wirkung auf das menschliche Gemüth aus, weil es die künstlerische Anschaulichkeit zur vollsten Lebendigkeit erhebt, das Empfangen zu einem Miterleben macht, und endlich, weil es sich unmittelbar an eine Gesammtheit wendet, die durch seine Wirkung zum Gefühle ihrer innern Einheit kommt, und dadurch zu einem Abbilde des großen Ganzen wird, gerade so, wie nach der Lehre des Christenthums jede Gemeinde gleichsam die ganze Kirche darstellt, weil Christus bei ihr ist. Nur aus einer innigsten Gemeinschaft heraus konnte deshalb das Drama entstehen, und weil diese einzig und allein anfänglich durch die Religion gegeben wird, so erklärt es sich, weshalb das Drama überall der Religion seinen Ursprung verdankt, als das zur künstlerischen Anschaulichkeit gebrachte Historische der Religion. So war es im alten Griechenland, so war es in unserem Mittelalter. Man spielte in den Kirchen selbst; nur allmählich siedelte die dramatische Kunst sich draußen auf dem Markte an, und erst am Ausgange des Mittelalters entstand das weltliche Drama.

Hier tritt uns nun gleich die ungeheure Gestalt Shakespeare's entgegen, und mit so manchem verzweifelnden Aesthetiker und Dichter möchte man fragen, wie es denn

Digitized by Google

überhaupt möglich sein sollte, daß sich nach einem Shakespeare das Drama noch weiter entwickeln konnte. Allein man würde irren, wenn man Shakespeare in der neueren Kunstgeschichte eine Stellung anweisen wollte, wie etwa den griechischen Tragikern: man hat ihn vielmehr als den Homer der christlichen Kunstentwickelung zu bezeichnen, der dem Charakter dieser neuen Epoche entsprechend ein Dramatiker war. Ein dramatisches Kunstwerk in jenem Sinne, wie das Drama des Aeschylus und Sophokles, kann man das Shakespeare'sche Drama nicht nennen. Wir möchten sagen, schon weil es die absolute Verweltlichung der Kunst bezeichnet. Nicht einer künstlerisch ergriffenen Gemeinschaft sah sich Shakespeare bei seinem Publikum gegenüber, sondern die höchste dichterische Genialität wurde von diesem nur vom Standpunkte der Stofflichkeit aus geschätzt. Diese lebendige Freude am Stofflichen — die nicht etwa mit der Begier einer blasirten Epoche nach Befriedigung der Neugier und Spannung zu verwechseln ist — tritt überall auf, wo sich neue Kräfte regen, neue Kulturperioden anbahnen: es ist der Hunger des jugendlichen Wachsthums. Genau so dürfen wir uns das epische Zeitalter der Griechen vorstellen, und auch darin trifft die Analogie zu, daß Homer ohne Frage gleichfalls (man stelle ihn einmal neben Aeschylus!) die absolute Verweltlichung der griechischen Poesie bezeichnet. Dem entsprechend bezeichnet aber umgekehrt das rein stoffliche Bedürfniß in anderen Perioden das Verlangen nach Kraftsuppen u. s. w., wie es sich bei Entkräftungen oder während der Altersschwäche bemerklich macht, und es sind vergebene Hoffnungen, die etwa auf diesen „guten Appetit" bauen.

Die wunderbare dramatische Poesie der Spanier steht

Digitized by Google

zur neueren Kulturentwickelung der Menschheit nicht in demselben Verhältnisse, wie das englische Drama. Als dramatisches Kunstwerk genommen, kann man sie im gewissen Sinne über das Shakespeare'sche stellen. Allein wenn es auch dieselbe Fülle der Stofflichkeit zeigt, so ist es doch nur eine Entfaltung des mittelalterlichen Dramas, mit dem die Autos noch im ungetrennten Zusammenhange stehen. Es fehlt jener Widerspruch gegen das Alte, welches das eigentliche Kennzeichen alles Neuen, Weiterzeugenden ist. Das spanische Drama ist deshalb auch im Sande versiegt: die aus dem Mittelalter herüberklingenden Töne wurden schwächer und schwächer, bis man sie schließlich gar nicht mehr vernahm.

Anders das englische. Es stellt auch insofern den Anfang der neueren Zeit dar, als sein Schicksal sofort erkennen läßt, wie sehr Religion und Staat gerade an dieser Kunst betheiligt sind. Denn ohne Uebertreibung kann man sagen, daß das englische Drama im Namen des Staates und der Religion durch die Puritaner getödtet worden ist. Eine englische Bühne hat es seitdem nicht wieder gegeben. Was noch einmal unter Karl II. unter diesem Namen erschien, war nur eine Unterhaltungsanstalt für eine verlotterte, lasterhafte Hofgesellschaft, und heute ist das einzig nationale am englischen Theater die Pantomime.

Von einer Entwicklung des „Dramas" kann man seitdem nur insofern sprechen, als immer deutlicher erkannt wurde, daß man, so oder so, eine „Rückkehr" zu den Alten anbahnen müsse. Nur daß man die Alten mißverstand und die litterarischen Reste ihrer Dramatik mit dem verwechselte, was diese einst im lebendigen Zustande als Kunstwerk gewesen war. Am gröbsten tritt uns dieses Miß-

Digitized by Google

verständniß in der klassischen Tragödie der Franzosen entgegen. Hier ist das Alterthum nur soweit Vorbild, wie es uns als todte Literatur entgegentritt. Zu einer wahren und lebendigen Auffassung des Alterthums gelangte man erst in Deutschland, indem man zugleich das Verständniß des während der Herrschaft des französischen Geschmacks fast vergessenen Shakespeare wiedergewann. Doch auch hier machte sich wieder der Uebelstand geltend, daß man Shakespeare nur litterarisch ergreifen konnte. Die „Freiheit von den Regeln", welche Goethe für seinen Götz aus Shakespeare entnommen zu haben glaubte, war eine Befreiung der dichterischen Phantasie, nicht des lebendigen Dramas, wie es sich in der Darstellung offenbart. Das Lebendige ist niemals schrankenlos, ebenso wie der Organismus sich bestimmten Formen fügt und niemals über ein bestimmtes Maaß hinauswächst. Eine Darstellung des Goethe'schen Götz, wie er gedichtet wurde, gehörte sogar auf der Shakespeare'schen Bühne zu den Unmöglichkeiten. Auch für diese müßte er erst „eingerichtet" werden. Dieses „Einrichten" ist nun aber ein Kennzeichen des gesammten deutschen Dramas. Selbst bei Schiller, dem größten theatralischen Genie unserer Poesie, liegt das Litterarische in ewigem Kampfe mit dem Theatralischen, selbst er rechnete von vornherein darauf, daß man seine Werke erst ins Theatralische gleichsam übersetze, wenn sie aufgeführt werden sollten, ein Verfahren, das natürlich bei einer Aufführung Shakespeare's auf einer modernen Bühne durch die Sache selbst geboten war.

Dieser litterarische Charakter der ganzen Dichtung hatte freilich seine guten Gründe. Die Dichter hatten kein Zutrauen zum Theaterpublikum. Und wie sollten sie

Digitized by Google

solches fassen? Machte dies Theaterpublikum die neue Dichtung doch nur wie eine Mode mit, die denn auch sofort in alle Uebertreibungen der Mode trat: dem Götz folgten die zahllosen Ritterstücke. Von einer Volksgemeinschaft, die eine künstlerische Noth stillen möchte, war nirgends etwas zu spüren, weder in Berlin noch in Weimar. So wandten die Dichter sich denn lieber an die weite Gemeinde denkender Geister, denen sie ihr Drama als Buch in die Hand geben konnten. Die Aufführung trat als nachträgliches Experiment hinzu, welches über den Werth der Dichtung selbst nichts zu sagen hatte.

Nur Schiller trug Verlangen nach einem Volke, das ihn hören und verstehen konnte. Er wollte sich ein Publikum in seinem Sinne bilden.

Die herrlichen Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen haben keinen andern Zweck, als den Menschen zu zeichnen, wie ihn der Künstler sich als Empfangenden wünscht. Ohne Frage ist Schiller's Wunsch eine Zeit lang erfüllt worden. Aber es war nicht das ästhetische Bedürfniß, welches ihn zum Volksdichter machte, sondern die Gemeinschaft der Gesinnungen. Diese brachte Schiller eine Liebe der Nation entgegen, wie sie in gleicher Weise niemals ein Dichter besessen hat. Wollte nun aber Jemand auf den Schiller'schen Wegen weiterwandeln, ohne dessen künstlerischen Geist zu besitzen, so blieben nur die leeren Gesinnungen, und in der That ist die nachschillersche Dramatik zu einem hohlen, tendenziösen Phrasengeklingel geworden. Weil es aber allein eine solche Gemeinschaft der Gesinnungen gab, ist es auch begreiflich, daß ein Dichter, der sich nur an das künstlerische Bedürfniß wandte, und bei welchem die Gesinnungen niemals nackt, als los-

Digitized by Google

gelöste Sentenzen zu Tage treten, daß Heinrich von Kleist, kein „Publikum" finden konnte.

Das Lebendige war indessen von anderer Seite gekommen. Hatten die Stürme der Reformation nach und nach die frohe Anschaulichkeit des Mittelalters und der Renaissance zerstört, so hatten sie dafür eine neue Kunst der Innerlichkeit geweckt: die deutsche Musik. Durch die Musik war die verlorene Gemeinschaftlichkeit in einer neuen idealen Weise zurückgewonnen. Nicht der oft so hölzerne Text verschmolz die protestantische Gemeinde, sondern die Melodie, und aus der protestantischen Kirche heraus erklangen jene Bach'schen Weisen, welche zuerst die Wunderfülle der neuen Kunst offenbarten. Wie diese Musik sich von Bach bis Wagner weiter entwickelt hat, wie sie schließlich zu einem lebendigen Drama im höchsten Sinne („die Thaten der Musik" nennt es der Meister selber einmal) geworden ist, das brauchen wir nicht auseinanderzusetzen, denn Wagner selber hat es in unvergleichlichster Art mehr als einmal selber gethan, um der Welt die Berechtigung und Bedeutung seines Kunstwerkes darzulegen. Nur einzelne Bemerkungen seien uns erlaubt, die für unsere weiteren Untersuchungen von Nutzen sind.

Es ist nicht zufällig, daß die Oper ihre künstlerische Ausbildung von katholischen Meistern erfahren hat. Der Katholizismus hat die Plastik der Antike und die Farbenpracht des Mittelalters als unveräußerliches Besitzthum bewahrt. Während das protestantische Deutschland den gewaltigen Bach erzeugte, konnte es ihm als Opernkomponisten nur Kayser an die Seite stellen. Der Protestant Händel wird erst der wahre Händel, als er das Opernkomponiren aufgiebt und in die Kirche zurückkehrt, als er den

Digitized by Google

Gemeindegesang zu jenen machtvollen Chören steigert, welche die Kirche wieder in den Schauplatz eines Dramas verwandeln. Und selbst bei Händel: wie wenig entspricht das, was nun der Einzelne in den Arien jenen Chören zu antworten hat, der Wucht, welche diese entfalten? Deshalb konnte man von solchen Voraussetzungen trotzdem niemals zu einem wirklichen Drama kommen; denn dieses beruht auf den Schicksalen des Einzelnen, dem Volk oder Chor als Hinter- oder Vordergrund dienen.

Als die eigentlichen Schöpfer der Oper müssen wir Gluck und Mozart betrachten. Und hier ist nun wieder das Eigenthümliche, daß Gluck, der Mozart voraufgeht, bereits jenes antike Ideal verwirklicht, welches für die klassische Periode der deutschen Litteratur der letzte Zielpunkt war. Mozart's Don Juan, sowie die Zauberflöte gehen über dieses klassische Ziel weit hinaus. Unsere klassischen Dichter selber meinten, daß Mozart, wenn er leben geblieben wäre, das Drama noch zu neuen ungeahnten Zielen hätte führen können, aber erst die Romantiker gelangen zu einem vollen Verständniß der Größe Mozart's. Die romantische Schule ging eben in ihren Theorien über das klassische Ideal hinaus, sie war die Fortsetzung der großen deutschen Geistesbewegung, die mit Klopstock's Messias begonnen hatte. Nur daß die Schöpferkraft der Litteratur bereits erschöpft war. Die Romantiker wollten stets Großes, aber ihr Können war meist klein. Die Tendenz der Romantik bewegt sich in zwei Richtungen: Universalität und Nationalität. Aber die Universalität verlor sich (wie z. B. in Tieck's „Octavian") in die formloseste Stylmischung, die Nationalität in koloristische Verflachung, ja, oft ins geradezu Läppische.

Digitized by Google

Was die Romantik nicht vermochte, das vollbrachte die deutsche Musik; und zwar im gleichen Gegensatz des Universellen (Beethoven) und des Nationalen (Weber). Die Vereinigung und die Versöhnung dieser Gegensätze stellt uns Wagner dar. Schon heute hat seine Musik eine universelle Bedeutung, und doch ist er der Nationalste unserer Künstler. Niemals nun gab es einen Künstler von solcher Mittheilungsbedürftigkeit wie Wagner. Dadurch ward er zum Dramatiker. Die Musik ward gezwungen, sich mit dem Worte zu vermählen, wie dies andeutend schon bei Beethoven geschehen war, und wie dies Wagner so ergreifend in „Oper und Drama" geschildert hat. Sie wollte nicht länger nur Musik, sondern eben „That" sein, nicht nur Abstraktum, sondern auch Konkretum, und damit war sie Drama. Um aber diesem Drama die vollste Lebendigkeit zu geben, ließ Wagner „Bayreuth" erstehen. Es ist nicht nur das Denkmal seiner Größe, sondern, wie die Dinge heute liegen, steht und fällt mit Bayreuth auch Wagner's Werk, d. h. das Besitzthum, welches er unserm Volke hinterlassen hat.

Welche Absicht Bayreuth ins Leben gerufen hat, sagt uns die Vorrede zur ersten Ausgabe der Nibelungenring-Dichtung deutlich genug. Es war nicht die Sehnsucht, einen Ort zu finden, der den Stil seiner Kunst rein erhalten könnte, was in erster Linie den kühnen, damals so phantastischen Plan eingegeben hatte, sondern die Hoffnung, hier sich jenem „Volke" gegenüber zu sehen, daß für seine Kunst empfänglich wäre. Nicht den Philister und Egoisten hoffte Wagner in diesem Theater zu finden, in welchem einst der Nibelungenring zur Aufführung kommen sollte, sondern den Festmenschen, den vom Alltag losgelösten

Digitized by Google

Menschen, der die Kunst nicht als Erholung betrachtet, sondern sie mit ganzem kräftigen Geist in sich aufnehmen kann, der auch nicht vereinzelt dasitzt und sein Ich „kritisch", d. h. möglichst ablehnend, zur Geltung bringt, sondern von der gemeinsamen festlichen Stimmung hingerissen wird, und so hier in der That eine Befriedigung des künstlerischen Volksbedürfnisses findet, wie alle wahren Feste ein solches Volksbedürfniß zum Ausdruck bringen, sei es nun idealer Art, oder der gewöhnlichsten Natur, bis hinab zu den ausgelassenen Kirmesfreuden der Bauernschaft.

Ist nun diese Hoffnung erfüllt?

Ja und Nein!

Sie ist insofern erfüllt, als Bayreuth eine künstlerische That bezeichnet, wie sie seit den Tagen der Griechen nicht gesehen wurde, und wohl jeder nicht ganz Empfindungslose, der den Festspielen beiwohnt, mit dem Bewußtsein davongeht, hier einmal Etwas erlebt zu haben, was weit über alles bisherige Kunsttreiben hinausgeht.

Andererseits ist jene Hoffnung noch nicht erfüllt, jedoch nicht zum Unglück, sondern zum Glück. Die That Wagner's hat ein Ideal aufgestellt — hat auch die „Zukunftsmusik" die Gegenwart erobert, so ist doch noch eine weitere Zukunft geblieben. Erst wenn jenes Ideal nicht mehr wie über dem nationalen Leben, sondern mitten in ihm steht, wird auch jene Zukunft erfüllt sein, die Wagner ahnend voraussah.

Digitized by Google

III.

Rufen wir uns das Gesagte ins Gedächtniß zurück, so kann es nicht merkwürdig erscheinen, daß man mit dem deutschen Theater überall unzufrieden ist. Diejenigen, deren Urtheilskraft ihm noch am Meisten als Richtschnur dienen könnte, gehen gar nicht mehr hinein.

So ist die „Reform des deutschen Theaters" immer wieder das Feldgeschrei geworden. Diese Sehnsucht nach Reform besitzt eine eigene Litteratur, die ihre Ebbe und Fluth hat. Auf einmal tauchen dutzendweise die Schriften auf, die sich mit jener Frage befassen, wie wir das erst vor einigen Jahren wieder erlebt haben. Ist mit ihnen ein neues Fach in den Büchereien gefüllt, so erlischt der Eifer plötzlich wieder, und die Dinge gehen ihren alten Gang. Man kann deshalb gar nicht einmal auf Diejenigen schelten, welche, dem oberflächlichen Schein folgend, auch Wagner unter die „Theaterreformer" gestellt haben und meinen, schließlich werde trotz seiner Alles bleiben, wie es war, nur das deutsche Theater um eine Anzahl neuer „Repertoire-", oder gar „klassischer" Opern reicher sein.

Am seltsamsten ist nun aber, daß dieser Ruf nach Reform keineswegs in den letzten fünfzig Jahren erst aufgetaucht ist. Er klingt durch die ganze deutsche Theatergeschichte; niemals ist der Deutsche seines Theaters so recht

Digitized by Google

froh gewesen. Anfangs konnte man ja kaum von Reformverlangen sprechen, denn nach Ausgang des dreißigjährigen Krieges war Alles neu zu schaffen. Die Phantasie des Menschen spiegelt ihm aber in solchem Falle gern vor, es sei nur zu „reformiren", vermuthlich um ihm sein Werk zu erleichtern. Man ging vielfach mit einem gewissen gläubigen Vertrauen an dies Geschäft. Es war die Zeit, als in einer ganzen Reihe von Städten „Nationaltheater" entstanden: Lessing spottete schon damals über das sonderbare Verlangen der Deutschen, ein Nationaltheater haben zu wollen, da sie doch keine Nation seien. Der grausame Spott mußte Recht behalten. Es kam zu keinen wirklichen Thaten und konnte nicht dazu kommen. Bald genug verzweifelte man an der Zukunft, und über ein Kleines erschollen schon (z. B. bei Tieck) die Klagen über den „Verfall des deutschen Theaters", also über den Verfall einer Sache, die es noch gar nicht gegeben hatte.

So ist es weiter gegangen; eine Unsumme von Geisteskraft ist nutzlos darauf verwandt, das Theater zu heben, ebensoviel Witz, Zorn, heiliger Ingrimm, ihm seine Schuld zu Gemüthe zu führen, Direktoren und Künstler aus ihrem vermeintlichen Schlafe aufzurütteln.

Da liegt denn doch wohl die Folgerung nahe, daß das deutsche Theater einerseits an einem Grundübel krankt, welches es ihm unmöglich macht, den idealen Anforderungen zu genügen, andererseits aber, daß diese Anforderungen keine thörichten Hirngespinnste sind, sondern daß sie auf einem wirklichen Bedürfniß unserer Natur beruhen. Es fragt sich nur, ob diese Anforderungen nicht an den falschen Ort gerichtet sind. Vielleicht gehen sie nur deshalb nicht in Erfüllung, weil das deutsche Theater als solches ihnen nicht

Digitized by Google

genügen kann. Es bliebe dann einzig die Möglichkeit über, daß das deutsche Volk seinen Willen schließlich durchsetzen könnte, wenn es gleichsam auf sich selbst zurückgriffe, da neben dem deutschen Theater als öffentliche Einrichtung doch auch noch die deutsche Kunst besteht, als Lebensquelle, welche jenes genährt hat, aber noch immer reichlich genug fließt, um auch anderen Gebilden Kräfte zu spenden.

Vielleicht kommen wir diesem Geheimniß näher, wenn wir einen Blick auf das französische und englische Theater werfen.

Das französische Theater hat von Anfang an dem Unterhaltungsbedürfniß der Gesellschaft gedient und sich niemals jene idealen Ziele gesteckt, wie das deutsche. Den Franzosen ist es einmal von Natur nicht gegeben, die Kunst von einem andern Standpunkte, als von dem des Unterhaltungsbedürfnisses zu betrachten. Ihre besten Geister spotten darüber, daß der deutsche Künstler sich gewissermaßen als Priester betrachte. Das Unterhaltungsbedürfniß wirkte indessen in Frankreich anders, als bei uns. So lange nun die höheren Gesellschaftsklassen diejenigen waren, an welche der französische Dramatiker sich ausschließlich wandte, mußte bei dem eigenthümlichen Talent der Franzosen für das Geistreiche das französische Drama sich allen denen empfehlen, welche unterhalten sein wollten, ohne deshalb gleich in platte Geistlosigkeit und Gemeinheit zu verfallen. Die klassischen Tragiker der Franzosen reden zwar viel von Furcht und Mitleid, aber in der Praxis hüten sie sich doch, ihren Zuhörern derlei aufregende Empfindungen zuzumuthen; die Leidenschaften müssen sich einer strengabgezirkelten höfischen Etiquette fügen, und die Hauptsache sind die galanten Liebesverhältnisse, ohne welche

Digitized by Google

diese Tragödie undenkbar erscheint. Der dichterische Drang nach Wahrheit kann in einer solchen Kunst nur als Spott oder Melancholie auftreten. Molière ist deshalb der größte Dichter der Franzosen, genial in seinem Spotte, und unendlich liebenswürdig in seiner Melancholie.

Die klassische Tragödie ist gefallen, aber die Verhältnisse sind in den höheren Gattungen des französischen Dramas dieselben geblieben. Man schreibt nicht mehr für die Hofgesellschaft von Versailles, sondern für die Pariser „Gesellschaft". Es treten nicht mehr Könige, Prinzen, Feldherren, Prinzessinnen und Hofdamen auf, sondern vorwiegend Herzöge, Barone, reiche Banquiers, Lebemänner, vornehme Damen und gefeierte Dirnen; nicht höfische Liebesaffairen werden geschildert, sondern Ehebruchsgeschichten, wie sie zum Klatsche einer solchen Gesellschaft gehören; die Wahrheit aber macht sich auch heute nur im Spotte geltend, und wenn man bei einem Sardou sieht, wie tief Frankreichs geistige Kraft seit Molière gesunken ist, so muß man doch selbst bei Diesem oft genug über die Kühnheit und Kraft seiner Satyre staunen.

Der Verzicht auf die höchsten Ziele der Kunst hat indessen eine gute Folge gehabt. Ein gleichmäßiger Geist beherrscht in Frankreich Litteratur und Theater. Vielleicht spielt auch die französische Eitelkeit mit, daß Jeder es dem über ihm Stehenden gleichthun will. Alles richtet seinen Blick nach oben, selbst das Niedrigste und Schmutzigste sucht sich durch geistreiche Anmuth gesellschaftlich erträglich zu machen. Das bezaubert natürlich Diejenigen am Meisten, welche, wie die Deutschen, am Wenigsten von solchem Geschick besitzen, und es ist leicht begreiflich, daß Leuten, die im Theater nur eine, allenfalls geistreiche Unterhaltung

Digitized by Google

suchen, das Franzosenthum höchstes Ideal ist, welches sie nicht genug zur Nacheiferung empfehlen können. Man hat zwar viel Bewunderung für den Feldzug Lessing's gegen die Französelei, allein — was hat er genützt? Ist es nicht bezeichnend, daß selbst ein Schiller sich dazu hergab, französische Lustspiele für die deutsche Bühne zu übersetzen? Daß etwa Victor Hugo ein Lustspiel von Roderich Benedix oder G. von Moser für das Theâtre-français bearbeitet hätte, kann man sich auch nicht einmal vorstellen.

Ja, wenn wir uns die guten Eigenschaften der Franzosen aneignen könnten! Aber das mißlingt heute auf der Bühne noch ebenso, wie es im vorigen Jahrhundert den kleinen deutschen Höfen mißlingen mußte, wenn sie das Versailles Ludwigs XIV. in ihrem Flachsenfingen nachahmen wollten.

Wir haben keine „Gesellschaft", wie die Franzosen. Fehlt uns doch schon eine Hauptstadt, wie Paris, und wird uns hoffentlich ewig fehlen. Auch giebt es nirgends eine einheitliche Gesellschaft; in deutschen Städten kennt man nur einander sich ausschließende Gesellschaftskreise, welche Ausschließlichkeit in den kleineren Städten oft bis zur vollendeten Lächerlichkeit sich ausbildet. Und nicht von oben herab wird der Ton in künstlerischen Dingen angegeben. Die entscheidende Stimme im Theater hat bald der Philister, bald der Genußmensch. Von diesen Beiden hängen nicht nur der Dichter und der Künstler ab, welcher nach Erfolg trachtet, sondern was noch schlimmer, selbst jene Kreise, welche ein besseres Urtheil haben könnten. Oder ist jemals von den höheren Kreisen der Nation der Verschlechterung des Geschmacks Widerstand geleistet? Weit mehr ist es noch dem Philister zu verdanken, wenn wenig-

Digitized by Google

stens der Anstand immer wieder zeitweilig zu Ehren kommt, welcher dem reinen Genußmenschen natürlich gleichfalls eine höchst lästige Beschränkung ist. Schopenhauer hat nicht ganz Unrecht, wenn er darüber klagt, daß man Iffland und Kotzebue gleich kritisch zu vernichten getrachtet habe, denn ihre Dramatik entspreche am Meisten dem deutschen Wesen, wie es nun einmal sei — wobei indessen nicht zu vergessen ist, daß die bürgerliche Solidität, die Reaktion gegen die Lüderlichkeit der Genieperiode, sich eigentlich nur bei Iffland findet, während Kotzebue bereits überall mit einem starken Zusatz von Frivolität würzt.

Die Widerstandsfähigkeit des Philisters ist indessen gering, er ermannt sich nur für kurze Zeit, und bald genug hat der Genußmensch wieder die Herrschaft an sich gerissen, zumal heutzutage, wo er weit mehr in der Lage ist, das Theater zu bezahlen. Das erleben wir auf's Neue in diesem Augenblicke. Es schien, als wenn mit dem Tode Offenbachs die schmachvolle Operette, diese Wiederbelebung des altrömischen Mimus, ihr Ende finden werde: selbst in Wien und Berlin wollte Niemand mehr Operetten sehen. Im Handumdrehen ist diese Hoffnung vernichtet. Die Operette tyrannisirt förmlich das deutsche Theater, und die deutschen Operettenmacher, welche jetzt dem Publikum das nöthige Bühnenfutter liefern, sind keineswegs anständiger, dafür aber sehr viel plumper und witzloser, als die französischen. In Berlin machen gegenwärtig zwei Theater mit der Operette glänzende Geschäfte. In kleineren Städten würden die Theater ohne dieses „Kunstgenre" schließen müssen. Und selbst auf die größten Hoftheater, welche sich auf ihre Vornehmheit so viel zu Gute thun, ist die Operette gedrungen. Denn was sind die „Opern" des Herrn Neßler

Digitized by Google

anders, als sentimentale Operetten, was ist „Carmen" (bei aller Begabung des frühverstorbenen Komponisten) anders, dem Eindrucke und Texte nach, als eine noch dazu empörend unsittliche Operette? Nie würde dies Werk in Frankreich eine ähnliche Rolle spielen, wie auf der deutschen Bühne. Vergißt der Deutsche seine Ideale, so sinkt er weit tiefer, als der Romane; denn der Grund seiner Natur ist kräftiger und deshalb roher.

Wohin das in künstlerischen Dingen führt, zeigt uns das stammverwandte Volk der Engländer. Von der englischen Bühne ist der Geist vollkommen gewichen, ihre einzige Besonderheit ist die „Pantomime"; Shakespeare findet hier nur noch eine Stätte, wenn auch er in eine Pantomime, in ein großes Ausstattungsstück verwandelt wird. Seitdem giebt es kein merry old England mehr, sondern nur eine Nation nüchterner Geschäftsmänner. Verklungen ist die Musik, die einst auch in England ihre Schwingen entfalten wollte, und deren Zaubergewalt Shakespeare so oft preist; die Poesie kann auch hier nur noch durch Humor und Satyre wirken. Sie verkörpert sich in Byron zu einer Opposition der Verzweiflung, in Dickens zum Mitleiden, das über seine eigene Nutzlosigkeit lacht, in Thackeray zur kalten, herzlosen Ironie. Ein künstlerisches Element giebt es nicht mehr im englischen Leben, und nur eine gewaltige Revolution könnte den Kräften des Gemüthes und der Phantasie wieder Luft verschaffen. Gegenwärtig aber hat sich die Litteratur in eine Sündfluth seichter und verderblicher Romane verwandelt, die jedes Urtheil, jeden plastischen Schönheitsdrang erstickt.

Wir wissen nun freilich, daß Mancher nichts dawider

Digitized by Google

hätte, wenn auch wir zu englischen Zuständen kämen. Diejenigen, welche den Roman als die einzige wahrhaft moderne Kunstform hinstellen, finden die jetzige Verfassung des englischen Volksgeistes natürlich vortrefflich. Nur schade, daß der Deutsche zum Engländer ebenso wenig Talent hat, wie zum Franzosen. Es fehlen uns zwar nicht die originellen Charaktere, — womit sich stümperhafte Romanschreiber so gern ausreden —, wohl aber mangelt uns die charakteristische Brutalität der Engländer, ebenso ihr hochgesteigertes, bis zum Geringsten hinab wirkendes Nationalgefühl. Der Deutsche kann niemals in gleichem Maße der Mann der Thatsächlichkeit werden, wie der Engländer. Die geschichtlichen Ereignisse der letzten Zeit werden das nicht anders machen. Sie beeinflussen wohl den Charakter eines Volkes, lassen ihn aber, wie er ist, da sie schließlich nur durch ihn möglich wurden. Wir bleiben auch heute, was wir im Mittelalter waren, als wir die „Idee" des Kaiserthums zu verwirklichen suchten, dasselbe Volk, welches der Theologie sein halbes Dasein zum Opfer brachte, welches dann den Weg zum Alterthum zurückfand, Goethe und Beethoven erzeugte, dem Richard Wagner entsprang. Und beruht nicht auch der Erfolg des Preußischen Staates, beruht nicht selbst die Macht des Deutschen Heeres auf einer „Idee"?

Freilich protestirt Wagner einmal mit Recht gegen das Gebahren des Philisters, der das Verdienst eines Goethe und Beethoven für sich in Anspruch nehmen wolle, während diese Männer doch nur im Gegensatz zu ihm gewirkt hätten. Allein dieser Gegensatz ist kein absoluter. Die „träge Welt", welche dem deutschen Genius Widerstand leistet, ist nicht bis auf's Innerste von ihm ver-

Digitized by Google

schieden — sie möchte im Grunde dasselbe, ist aber nur zu „träge", um den Gedanken des Genius nachzukommen. Es ist weniger Unfähigkeit, als eine angeborene Denkfaulheit. Diese Denkfaulheit bringt es auch mit sich, daß unter allen Völkern ein großes Streben weit schneller Anerkennung findet, als in Deutschland, daß kaum irgendwo das Publikum so urtheilslos ist. Reklamen, Anpreisungen, dreistes Auftreten, zumal Fremder, vermögen in unserem Kunstleben Alles. Der anständigste Mensch, selbst die vielbesungene deutsche Frau, lauscht im Theater dem plattesten Blödsinn, der unsinnigsten Zote, wenn es einmal als gute Waare verkauft wird. Man kann sich deshalb nicht wundern, wenn wir so viele falsche Urtheile bei Ausländern über unsere moralische Zustände finden. Der Ausländer braucht nur Abends einmal in gewisse Theater zu gehen und sich in denselben umzusehen, so muß er alles Vertrauen verlieren, denn die eigentliche Stellung dieser Theater kann er sich nicht klar machen, auch nicht, unter welcher Geistesverfassung der richtige deutsche Philister theatralische Genüsse in sich aufnimmt.

Der Kampf gegen diese Verhältnisse ist aber um so schwieriger, weil jener Philister sich im Stillen seiner besseren Fähigkeiten sehr wohl bewußt ist und deshalb unter keinen Umständen die Wahrheit zugeben will. Niemals wird er eingestehen, daß er die Gemeinheiten um der Gemeinheiten willen schätzt. Auch thut er es durchaus nicht; er hat immer andere Gründe, weshalb er sich „amüsirt". Daß aber diese Gründe darin liegen, weil er sich verdutzen und betrügen ließ, weil sich sein Urtheil irrt, wird er noch weniger zugeben. Denn dazu hält er sich nun einmal für viel zu „gebildet". Er ist „Bildungsphilister",

Digitized by Google

für den man eigens den gewöhnlichen „deutschen Idealismus", erfunden hat, den Idealismus ohne Ideen.

Fassen wir das Alles in's Auge, so wird uns der Zustand des deutschen Theaters sofort klar. Von Anfang an ward ihm die Aufgabe gestellt, Unvereinbares zu vereinbaren. Von der einen Seite kam der Genius und stellte die höchsten Anforderungen, von der andern das „Publikum", welches unterhalten sein wollte, aber wohlgemerkt: auf der Grundlage eines Kompromisses zwischen Rohheit und Bildungsphilisterei. Das deutsche Theater ist gleichsam ein Gebäude, dem man zumuthet, zu gleicher Zeit Kirche und Tanzboden zu sein. Es ist außer Stande, dem Genius jemals ganz zu gehorchen, aber es kann auch nicht zu einem eingestandenen bloßen Unterhaltungsinstitute werden, nicht im französischen Sinne, weil das unmöglich ist, und ebensowenig im Sinne des reinen Genußmenschen — das würde wieder der Bildungsphilister nicht leiden, und dieser ist in Deutschland, dem Nationalcharakter entsprechend, der eigentliche Träger und Macher der „öffentlichen Meinung".

Da ist denn nun das sogenannte „Klassizitätsdogma", wie ich's genannt habe, helfend eingetreten.

Wie soll aber dabei die lebendige Kunst zur Geltung kommen? Was in das „klassische Repertoire" aufgenommen wird, existirt in Wahrheit nur noch als todte „Litteratur"; was zwischen klassischem und Tagesrepertoire sich Platz zu verschaffen sucht, muß in eine trübselige Klemme gerathen. Das klassische Repertoire ist fast ohne jeden wirklichen Einfluß auf Gesinnung und Geschmack des Publikums. Je mehr klassische Abende man macht, je mehr Pietät man für die großen Meister zur Schau trägt, desto tiefer ist

Digitized by Google

der Stand des Tagesrepertoires geworden. Hat etwa der Umstand, daß so viele Werke Wagner's dem festen Repertoire unserer Opernhäuser eingereiht sind, die Lust am gänzlich Banalen, die öde, charakterlose Ausländerei irgendwie beseitigt? Das könnte doch nur Jemand behaupten, der sich absichtlich die Augen zuhielte und nach seinen Empfindungen die Andern beurtheilte.

So ist es denn tief in den Verhältnissen begründet, daß die deutsche Kunst immerfort gewissermaßen unter revolutionären Zuckungen leidet. Wie der Genius im Gegensatze steht zum Philister, so auch zum Theater. Was mit allen Reformvorschlägen nicht erreicht wurde, das möchte er mit einer kurzen Umwälzung vollbringen. Bescheidet er sich aber, sucht er — wie es doch sein sollte — seine Befriedigung im Bestehenden, so giebt er sich bald an dieses verloren oder reibt sich im Unmöglichen auf.

Einen andern Weg hat erst Richard Wagner uns gewiesen, und wir werden verstehen, was dies bedeutet, wenn wir einmal Goethe und Richard Wagner neben einander stellen.

Goethe's Entwickelung fällt in jene Zeit, als man noch vom deutschen Theater das Beste hoffte. Auch der Dichter glaubte dafür wirken zu können, indem er — Intendant wurde. Und er eignete sich hierzu mehr, als er vielleicht selber Anfangs dachte, denn er war nicht nur der große Genius, er war auch der typische Deutsche; der Erdenrest, welcher ihm anhaftete, war weit weniger die trübe Leidenschaft, als ein Zusatz jenes deutschen Philisterthums. So ist Goethe der Typus eines Intendanten gewesen. Nicht nur, daß ihn die Verhältnisse zu einem praktischen Verfahren zwangen. Er selber war viel zu

Digitized by Google

weltmännisch, um die praktischen Rücksichten nicht mit einer gewissen Vorliebe zu pflegen, ja noch mehr, auch er zeigte als Intendant dem Genius gegenüber jene Scheu, welche dem Deutschen eigenthümlich ist, weil er sich nicht gern in seinen gewohnten Bahnen stören läßt. Goethe's Repertoire war durchaus das unserer jetzigen Theater, er ist der eigentliche Urheber des „klassischen Repertoires", neben welchem er dem Platten und bloß Unterhaltenden durchaus die noch heute eingenommene Stelle anwies. Man zankte sich in Weimar mit Kotzebue, aber man führte seine Stücke willig auf, und Kotzebue war zu seinen spöttischen Frechheiten nicht ganz unbefugt. Auch die Neigung, welche man noch heute für nutzlose Experimente hegt, bei der sich der Bildungsphilister seiner Ueberlegenheit über die „Ungebildeten" bewußt wird, bestand bereits in Weimar. Da wurde ein antikes Lustspiel mit Masken gespielt, da führte man Friedrich Schlegels schwachköpfigen „Alarkos" auf, ja machte sich sogar an den genial-verrückten Zacharias Werner. Goethe meinte, es sei schon ein Nutzen, wenn der Zuschauer veranlaßt werde, sich zu Hause über den Unterschied von Erechtheus und Erichthonius zu unterrichten. Als aber ein wirklicher dramatischer Dichter, als Heinrich von Kleist anklopfte, war die Lust zu geistreichen Experimenten (zu denen sich am Ende „Penthesilea" auch geeignet hätte) verflogen, und Goethe machte den unglücklichen Dichter mit dem richtigen Besserwissen eines gelernten Intendanten darauf aufmerksam, daß er leider für eine „imaginäre Bühne" schreibe, derselbe Goethe, der dann später mit seinem angeblich „praktischen" Verstande den „zerbrochenen Krug" dermaßen „einrichtete" (er zerlegte ihn in drei Akte!), daß das köstliche Lustspiel nothwendig durchfallen mußte.

Digitized by Google

Das Ende der Goethe'schen Intendanz war vom tragischsten Humor: der größte deutsche Dichter mußte vor dem „Hunde des Aubry" von den weltbedeutenden Brettern weichen.

Goethe hat diesen Ausgang keineswegs leicht genommen. Er ist seitdem nie wieder in's Theater gegangen. War nun sein ganzes Streben und Handeln ein Irrthum, alles eine Lüge gewesen?

Gewiß nicht. So weit das Theater dem nationalen Charakter entspricht, wird auch ein Goethe es nicht ändern.

Aber im nationalen Wesen steckt etwas, was über die Möglichkeit des stehenden Theaters hinausgeht und an dieses hielt sich Wagner.

Ob ihn zeitlebens die „Hunde des Aubry" anbellten, er ist nicht gewichen! Sobald er einmal das Wesen unseres stehenden Theaters erkannte, war sein Wahlspruch: Los von diesem Theater! und die herrlichen Bayreuther Tage waren und sind der Lohn dieses unabläßigen muthvollen Ringens.

Digitized by Google

IV.

Man würde freilich irren, wenn man meinte, daß in Bayreuth, wie es ist, Alles verwirklicht sei, was Wagner anstrebte. Er hatte nicht nur mit feindlichen Meinungen zu kämpfen, sondern vor Allem mit der Gleichgültigkeit des Publikums. Die Bayreuther Idee trat diesem als etwas Fremdes entgegen. Die Kunst wollte das deutsche Volk aus eigenen Mitteln beschenken, aber die Kunst stand trotz Allem so hoch über dem Volke, daß es sich in vielen Kreisen wehrte, wie gegen eine octroyirte Verfassung.

Wenn die Theilnahme der Nation so groß gewesen wäre, wie die der Freunde Wagners, so würde sich Alles von Anfang an anders gestaltet haben. Die öffentliche Meinung blieb Bayreuth gegenüber ebenso gleichgültig, wie sie es überhaupt dem Theater gegenüber zu sein pflegt. Die lebhafte Beschäftigung mit dem Theater, wie sie scheinbar vorhanden ist, findet eigentlich nur in den Spalten der Zeitungen statt. Dächte die öffentliche Meinung in gleicher Weise lebhaft, so müßte sie einen ganz andern Einfluß ausüben. Aber man beruft sich nur auf diese, wenn es etwas schlechtes zu entschuldigen gilt; noch niemals hat sie etwas Gutes zu Wege gebracht. Wie kommt das? Einfach daher, daß die Guten, die Besseren, die Denkenden sich wenig oder gar nicht um das

Digitized by Google

Theater kümmern und es als ein Gegebenes hinnehmen. Sie sind zufrieden, wenn sie sich hie und da einmal einen Abend „amüsiren" oder „erbauen" können, aber über den Einfluß der Bühne auf das ganze Volksleben machen sie sich weiter keine Sorgen.

Findet das Theater nun Seitens der besseren Elemente keine genügende Förderung, ist es außer Stande, damit allabendlich seine Räume zu füllen, so ist es gezwungen, auf die schlechten Neigungen der Menschen Rücksicht zu nehmen. Und dieser Zwang wird täglich um so dringender, als die Verwaltung eines Theaters von Tage zu Tage kostspieliger wird. Ausstattung und Gagen verschlingen ungeheuere Summen. Selbst die bürgerlichen Lustspiele sind nicht mehr so billig herzustellen wie früher; ein neues „stylvolles" Möblement ist mindestens für jede Neuigkeit von Nöthen, wenn das Publikum nicht gleich die Nase rümpfen soll. Und nun noch das Verlangen, daß auf jedem Theater (nur Berlin mit seinen vielen Theatern macht hier eine Ausnahme) alle „Genres" gespielt werden sollen! Eine mittlere Stadt wünscht die große Oper, das klassische Schauspiel, das Lustspiel und (wenigstens a. s. 1886). vor Allem die Operette. Man denke, welches Personal die Direktion da zusammenstellen muß, wie viel Künstler durch ganz Deutschland gebraucht werden, und wie in Folge dessen die Quantität, d. h. die Unbefähigung, die Qualität ersetzen muß. Daß man aber eine solche Fülle des Dargebotenen fordert, ist trotzdem wieder nicht Theilnahme; denn die eigentlichen Einnahmen hat die Direktion doch nur aus Lustspiel und Operette. Deshalb kämpfen auch in größeren Städten, wo es zwei Theater giebt unter verschiedenen Direktionen, diejenigen,

Digitized by Google

welche das „höhere Genre" pflegen, mit ewigen Schwierigkeiten, während die kleineren Bühnen ihre Leiter reich machen. Für die Oper herrscht allerdings größeres Interesse, allein man ist bereits so blasirt, daß man nur hingeht, wenn Kräfte „ersten Ranges" mitwirken, statt daß man lieber einen tüchtigen Kapellmeister suchen sollte, der den Künstlern zweiten Ranges ein bischen Musik beibrächte. Das klassische Drama findet schon in einer Stadt, wie Dresden, keinen Besuch; sein Publikum ist selbst in Berlin vor Allem die Jugend.

Ein neues Interesse dafür haben die Meininger erweckt. Als sie zuerst auftraten, durfte man sie als Reformatoren begrüßen. Allein die auf die Meininger gesetzten Hoffnungen haben sich als Illusionen erwiesen, und mußten es. Bei den Kosten, welche die Inscenirung der Meininger erfordert, würde ein mittleres Theater binnen wenigen Monaten zu Grunde gehen. Und wie kann selbst ein gut situirtes Theater diese Kosten an ein neues Stück setzen, das vielleicht dem Publikum mißfällt und nur zwei bis dreimal gegeben wird? Sind doch die Meininger selber, obgleich sie unablässig die Welt durchreisen, außer Stande, etwas Anderes, als „Klassisches" zu bringen. Die Meininger sind schließlich eine Spezialität. Sie besitzen Nachahmer, aber keine Schule. Was bei ihnen genial und durchgeistigt erscheint, das wird bei den Nachahmern zu plumpem Pompe, zur brutalen Massenwirkung — das Theater ist nicht mehr die Bühne, von welcher der Dichter spricht, sondern ein mit möglichst farbenprächtigen Bildern ausgestatteter Guckkasten. Auf diesem Wege ist es allerdings einigen Bühnen gelungen, die „klassische Ausstattungstragödie" als Zugstück zu verwerthen, allein der Sinn für

Digitized by Google

wahre Kunst wird schwerlich dabei gewinnen, denn diese Ausstattungen dienen nicht einem idealen künstlerischen Zwecke, sie sollen durch sich wirken, sind zwecklos und eine bloße Entfaltung des Luxus.

Natürlich wird es unter diesen Umständen den Minderbemittelten immer schwerer, in's Theater zu gehen. Die „besseren Plätze" sind ihnen zu theuer, und auf den schlechteren wollen sie nicht sitzen. So gerathen diejenigen Plätze, welche das Meiste einbringen, und deren Besuch für die Direktionen am wichtigsten ist, in den ausschließlichen Besitz der Reichen, die gerade in dieser Absonderung immer mehr dazu kommen, das Theater nur als eine Anstalt zur Befriedigung der Vergnügungslust, des gesellschaftlichen Luxus zu betrachten. Sie sind unter sich, und das gesellschaftliche Prinzip macht sich geltend: sie wollen nur von sich unterhalten sein.

Dazu kommt die immer mehr drängende Arbeitslast unserer Zeit. Die Meisten sind im Theater nur noch im Stande „sich zu erholen", weil sie ihre Kräfte am Tage über bereits ausgegeben haben. Nicht unwichtig ist auch die Verschiebung des Anfangs der Vorstellung auf immer spätere Stunden. Für ruhige Bürgerfamilien ist ein Theaterabend eine förmliche Verwirrung der gewohnten Lebensweise, ganz abgesehen davon, daß in den späten Abendstunden die Phantasie durch ganz andere Mittel wachgehalten werden muß, als zu anderer Zeit, daß ein ruhiges Ueberlegen und Nachgenießen des Geschauten unmöglich wird, wenn es dazu nach der Vorstellung an Muße fehlt, und man sich mit dem Geschauten im Gehirn und der eben verzehrten Mahlzeit im Magen in's Bett legen muß.

Digitized by Google

Daß sich unter solchen Verhältnissen in den oberen Rängen keineswegs immer die besten Elemente der Bevölkerung sammeln werden, liegt auf der Hand, was aber dann unter dem Eindrucke platter Späße oder zotiger Operettenscenen in Eins verschmilzt, ist ganz gewiß nicht jenes „Volk", an welches sich die Kunst zu wenden hat, sondern nur Pöbel. Bekannt ist freilich, daß bei „Ritterstücken", wie die Schauspieler sagen, der Besuch „nach oben" zunimmt. Die „Gesellschaft" indessen giebt nichts auf ein solches Zeichen, und dem Geldbeutel der Direktionen kann ein solcher Besuch nichts helfen. Auch ist diese Erscheinung nicht mehr als ein „Zeichen". Vom Volk können wir trotzdem nicht reden, es sind nur andere Volkskreise, die hier in Betracht kommen, und für die man durch billige klassische Vorstellungen etwas thun sollte und öfters gethan hat. Diese werden zudem nur ein „Opfer" bringen, wenn es ihnen der Mühe werth scheint. Von einer thätigen Theilnahme am Theaterleben ist dabei nichts zu spüren; es handelt sich meist um ein rein litterarisches Genießen. Am allerwenigsten wird dadurch eine Verschmelzung aller Volkskreise herbeigeführt.

So wenig, wie die Gesammtheit des Volkes für das Theater lebendig fühlt, so wenig thut es der Staat. So weit die Theater nicht Hoftheater sind, überläßt man sie sich selber. Das Hoftheater aber bildet nur scheinbar eine Ausnahme. Allerdings sind die Angriffe, die man bisher gegen dieselben gerichtet hat, meist gänzlich grundlos. Die außerkünstlerischen Rücksichten, welche man dort nimmt, haben am Wenigsten dazu beigetragen, die Kunst zurückzuhalten. Solche giebt es bei den unabhängigen Theatern erst recht, wenn sie auch anders geartet sind.

Digitized by Google

Wir verdanken es dem Hoftheater, wenn der öffentliche Geschmack nicht ganz verroht, und ganz gewiß liegt auch dem Gedanken des „Hoftheaters", etwas durchaus Richtiges zu Grunde. Indem man das Theater der Pflege des Monarchen und der Patronisirung der ersten Kreise der Nation überwies, gab man ihm die denkbar schönste Stellung.

Leider hat das Hoftheater mehr einen Ehrentitel, als ein wirkliches Vorrecht. Die angestellten Beamten und Künstler gelten als Hofbeamte und werden aus der Civilliste des Monarchen besoldet, der Intendant erhält seine Stelle aus dessen persönlichem Vertrauen und ist meist ein Kavalier. Mag indessen der Zuschuß, welchen das Theater erhält, noch so groß sein, so genügt er doch in keiner Weise, es unabhängig vom Tagesgeschmack zu machen. Der Intendant steht dem Publikum wie jeder gewöhnliche Theaterdirektor gegenüber, hat es sogar oft noch schlimmer, als Jener, wenn er daneben auch persönlichen Liebhabereien Einzelner oder gewisser Kreise sich anpassen muß, wovon gewiß gar mancher Intendant ein trauriges Lied singen könnte.

Sind die Hoftheater in dieser üblen Lage, so sind es die Stadttheater noch mehr. Der Schein einer wirklichen Kunstpflege, den man dem Bildungsphilister zu Liebe noch aufrecht erhalten müßte, fällt endlich für alle die zahllosen größeren oder kleineren Gesellschaften und Direktionen, die schon durch die Verhältnisse gezwungen sind, sich rein auf den gewerblichen Standpunkt zu stellen, ganz fort. Die niederen Schichten des Volkes gar schöpfen ihre Kunstanregung nur noch aus dem, was man mit dem schönen Worte „Tingeltangel" in allen seinen Abstufungen bezeichnet.

Digitized by Google

So müssen wir denn leider zusammenfassen: nach oben platte Späße oder Sinnlichkeit der Operette und des Ehebruchsdramas, nach unten die freche Zote, das klassische Drama für den Bildungsphilister. Und die Oper? Auch sie wird von der Mehrheit nur der sinnlichen Wirkung der Musik halber genossen; zu klein ist der Kreis derjenigen, denen inmitten unseres theatralischen Treibens die Hoheit des idealen, musikdramatischen Kunstwerkes aufgeht.

Digitized by Google

V.

Daß Staat und Städte für diese theatralische Kunst nichts Ernstliches thun wollen, könnte man daher eigentlich für höchst vernünftig erklären, wenn die Sache nicht eine andere Seite hätte.

Es liegt in solchem Verhalten nämlich keineswegs ein Urtheil über die Verwerflichkeit jener traurigen Zustände, sondern eine Verkennung der Bedeutung der theatralischen Kunst. Schon, daß man diese der Gewerbefreiheit überantwortete (die seitdem vorgenommenen Beschränkungen sind gleich Null), beweist, welche Anschauungen die Politiker von einem Institute haben, welches, nächst der Kirche, am Meisten den Geist eines Volkes beeinflußt.

Noch auffälliger aber gestaltet sich die Sache, wenn man vergleicht, wie man gegen die bildenden Künste verfährt.

An und für sich wird man schwerlich gegen die Unterstützung, welche den bildenden Künsten zu Theil wird, etwas einzuwenden haben. Daß man die Museen zu füllen sucht, ist gewiß erfreulich, wenn auch zugegeben werden muß, daß der Wetteifer, der auf allen Seiten ausgebrochen, die Preise oft auf's Lächerlichste in die Höhe schraubt, und der Staat sich immermehr wird überlegen müssen, ob es ihm dienlich ist, auf diesem Gebiete einen Kampf mit reichen Geldmännern aufzunehmen, welche die

Digitized by Google

Sache als „Sport“ betreiben. Der Einfluß der Museen auf die Entwicklung der Künste darf zudem nicht überschätzt werden. Das Große, Neue gestaltet sich von innen heraus. Derjenige, welcher mit dem Drang der Schaffenslust in ein Museum tritt, wird davon Nutzen haben; wem jene fehlt, der sieht den alten Meisterstücken doch nur ein paar technische Kunststücke ab, welche ihn nicht über sich selber hinaus bringen. Nicht anders verhält es sich mit dem Einfluß der Museen auf das Volk. Man stellt es sich zwar herrlich vor, wenn auch der Geringste hier seinen „Schönheitssinn entwickeln“ könne. Allein man frage sich einmal ehrlich, wie viele von den Besuchern danach aussehen, als ob sie sich damit beschäftigten. Und wo zeigen sich trotz aller Anstrengungen in unserm Volksleben die Spuren? Nun denke man sich aber einmal, welch' ein Geschrei sich erheben würde, wenn jetzt von sämmtlichen Museen Eintrittsgeld erhoben würde? Wenn unsere Städte von ihren Museen und Kunstanstalten verlangten, daß dieselben sich selber erhielten, ja womöglich noch einen Gewinn abwürfen? Man würde ohne Zweifel ein solches Verfahren ohne Weiteres für aberwitzig erklären. Ebenso gilt es für selbstverständlich, daß der Staat die Künstler unterstützt. Und ohne Frage ist das bei der monumentalen Kunst seine Pflicht. Denn wie soll sich Jemand dieser widmen, wie soll er überhaupt leben, wenn der Staat sich nicht seiner annimmt? So sorgt er denn durch Aufträge und Anstellungen. Ja, er vernachlässigt selbst Diejenigen nicht, welche das eigentliche Genre pflegen; er kauft ihnen ihre Werke ab und giebt damit ein Vorbild, er benutzt ihr Talent und stellt sie als Lehrer an.

Gewiß ist die Stellung der Poesie und des Dramas

Digitized by Google

eine ganz andere. Trotzdem wird man sich, was die erstere anbelangt, nicht verhehlen dürfen, daß vielleicht aus unserer ganzen klassischen Periode nichts geworden wäre, wenn nicht Karl August helfend eingegriffen hätte. Was dieser Fürst gethan, war für ihn und die damalige Zeit gewiß bewundernswürdig; trotzdem wäre es nicht übel, wenn einmal Jemand zum Vortheil der heutigen Geschlechter ausrechnen wollte, wie viel eigentlich die klassische Periode jährlich gekostet hat. Das Drama allerdings scheint sich ja der Unterstützung des Staates zu erfreuen. Allein wir haben oben auseinandergesetzt, wie diese Unterstützung trotz alledem nur ein Schein ist, wie auch das Hoftheater in vollständiger Abhängigkeit vom Tagesgeschmack und dem gesellschaftlich getheilten Publikum ist. Von dem Versuche einer Einwirkung auf das Volk als solches ist nirgends auch nur eine Ahnung zu spüren. Besten Falles verwechselt man immer wieder das gefüllte Haus mit dem „Volke". Meist wird sogar ein förmlicher Krieg gegen das Monumentale geführt. Anstatt zu begreifen, daß gerade das vermeintlich ungebildete Volk (im landläufigen Sinne) am Meisten durch das Große und Erhabene gepackt wird, sucht man ihm einzureden, daß eigentlich nur Jeder am Besten die eigene Beschränktheit begreife, und wenn einmal von einem „Volkstheater" die Rede ist, so meint man Lokalpossen damit, im höchsten Falle Genrebilder aus dem städtischen oder bäuerlichen Leben, ganz gewiß aber nicht Gegenstände, welche das Volk als solches und in seiner Gesammtheit angehen. So ist das Theater durch und durch **Luxustheater**, stets in Gefahr, in Ausartung zu verfallen, ohne den Einfluß, den es haben könnte; dem Staate vielleicht gefährlich, niemals nützlich.

Digitized by Google

Daß man diesen Uebelstand begreift, beweist nun allerdings, wie schon bemerkt, der immer neu erhobene Ruf nach „Reform des deutschen Theaters". Allein alle Reformvorschläge, wie sie bisher gemacht, zeigen zugleich, daß man das Wesen dieses deutschen Theaters eben nicht recht erkennt. Das Wesen des deutschen Theaters haben wir darin begriffen, daß es das Unvereinbare mit einander vereinen soll, zugleich dem höchsten Idealismus und dem gemeinsten Unterhaltungsbedürfniß genügen muß. Wie will man da reformiren? Wir unsererseits sind der Ansicht, daß Jeder, der sich um die „Reform des deutschen Theaters" bemüht, leeres Stroh drischt. Was einem Goethe mißlang, woran selbst ein Wagner verzweifelte, das wird auch uns nicht gelingen. Und was will man denn schließlich bessern? Etwa die Schauspieler? Nun, und wenn überall um zehn Prozent besser gespielt wird, ist damit das Geringste für die ethische Bedeutung des Theaters erreicht? Das Repertoire? Sollen etwa noch mehr „klassische Abende" eingerichtet werden? Wir sind überzeugt, daß die Empfänglichkeit für die ernste und große Kunst ihre Grenzen hat, und daß schon heute das klassische Repertoire eine der wahren Ursachen des Verfalles der dramatischen Dichtung ist. Und selbst wenn die neue Produktion noch mehr berücksichtigt würde (in Wahrheit wird sie gar nicht so sehr vernachlässigt, wie man oft klagen hört), entweder wird sie sich als Neues neben dem Anerkannten und Bekannten nicht zu behaupten vermögen, oder, wie wir das zu unserm Schmerze selbst an Wagner's Werken erleben, in den Schlammpfuhl des täglichen Repertoires versinken, wo ihre Schönheit nur noch Einzelne rührt, die Mehrzahl des „Publikums" aber das Dargebotene in den stumpfen

Digitized by Google

Straußenmagen ihrer Allerwelts-Vergnügungsfähigkeit hinabschlingt.

Auch wäre es ein Unrecht, wenn man deshalb dem Theater mit entschiedenem Pessimismus gegenüber stehen wollte, ebenso sehr, als wie wenn man Goethe's ganze Thätigkeit im Theater für Selbsttäuschung und Schwindel erklären wollte. Auch Richard Wagner hat dies nicht zu thun vermocht. Denn die Künstler, welche ihm sein Werk darzustellen halfen, mußte er doch schließlich diesem Theater entnehmen. Wie oft hat er nicht mit rührender Begeisterung von „seinen Künstlern" gesprochen und diesen mit liebenden Worten den Dank abgetragen, den sie so reichlich verdienten, darauf hingewiesen, daß sie wohl Großes und Schönes leisten könnten, sobald sie nur in die richtige Lage gebracht würden. Wenn sie aber an unseren Theatern diese Fähigkeit behalten, so muß es denn doch wohl nicht so gar schlecht mit ihnen bestellt sein.

In der That schließt der Widerspruch, das Unvereinbare mit einander zu vereinen, noch nicht ein Aburtheil über die Lebensfähigkeit des Theaters ein. Vielleicht beruht gerade darin seine Lebensfähigkeit, wie ja alles Leben in solchem widerspruchsvollen Versuche besteht.

Gerade die Doppelstellung des deutschen Theaters bringt es mit sich, daß die besseren darstellenden Künstler sich unter allen Umständen einen Idealismus bewahren, der nur eines Funkens bedarf, um zum hellen Feuer erweckt zu werden.

Auch haben wir, wenn wir die Mängel unserer Kunst zugeben, deshalb noch keine Ursache, das Theater anderer Nationen höher zu stellen. Vielfach erscheint bei einem Vergleiche sogar auf unserer Seite der Vorzug. Gewiß

Digitized by Google

bringt das klassische Repertoire große Nachtheile; allein daß die große Dichtung aller Zeiten noch immer auf unsern Bühnen lebt, ist immerhin eine gewaltige Thatsache. Der Schatz der Menschheit ist bei uns nicht vergraben, er steigt immer wieder an's Licht empor, er lenkt immer wieder die Blicke, der Zuschauer, wie der Darsteller auf hohe Ziele und verhütet einen vollständigen Verfall. Denn, wenn wir auch von einer prinzipiellen Reform nichts halten, beweisen nicht die ewig wiederholten Versuche und Vorschläge, daß man niemals jene Ziele vergessen hat? Auch helfen sie dem Theater insofern, als dieses sich immer wieder aufrafft, daß das Bessere für eine Zeit wieder mehr Kraft und Platz gewinnt.

Freilich wird jenes Reformverlangen nicht befriedigt, freilich wird dem deutschen Volke, wie das Theater einmal ist, immer *etwas fehlen*.

Wir kommen daher zu folgenden Schlüssen.

Eine Reform des deutschen Theaters ist eine Unmöglichkeit. Wie es ist, ist es das Erzeugniß der einmal vorhandenen Bedingungen.

Das Verlangen nach einer Reform des deutschen Theaters, wie es immer wieder die Geister in Erregung bringt, ist das Gefühl, daß eine *Lücke im Volksleben* vorhanden ist, die aber durch dieses stehende Theater seinem Wesen zufolge niemals ausgefüllt werden kann.

Giebt es nun noch einen andern Weg abseits vom stehenden Theater, der zu einer Befriedigung der vorhandenen Volksnoth führt, und welchem Kunstwerke werden wir da begegnen?

Digitized by Google

VI.

Es wäre schlimm, wenn wir nach einem Wege, aus unseren Nöthen herauszukommen, suchen müßten. In der Geschichte fängt nichts von vorn an, sondern Alles entwickelt sich aus den gegebenen Thatsachen, weshalb es denn auch diejenigen anscheinend leicht haben, welche jede Wirkung der Individualität streichen möchten. Man vergißt, daß Thatsachen einen doppelten Werth haben. Jede gegebene Thatsache ist gewissermaßen eine Stelle an einem Kreuzwege: Zu suchen ist hier nichts, aber für welchen Weg man sich entscheidet, hängt vom freien Willen und von der Ueberlegung ab; die menschliche Verantwortlichkeit, das menschliche Wollen behalten trotzdem ihr Recht.

Man kann wohl überall nachweisen, daß etwas geschehen mußte, aber daß nur einzig dies geschehen konnte, was nachher geschah, ist damit noch nicht nachgewiesen. Und wenn wir hier darzulegen unternehmen, daß alle Bedingungen vorhanden sind, um der Bühnenkunst wieder einen gesunden Boden zu verschaffen, so ist damit nicht gesagt, daß dieser freudige Umschwung nun auch eintreten müßte. Möglich, daß unser Volk nicht will, wie es schon oft im Leben nicht gewollt hat, wie es so recht eigentlich das Volk der aus der Hand geworfenen Gelegenheiten ist. Denn, um etwas fertig zu bringen, muß man wollen.

Digitized by Google

„Wenn Sie wollen, so haben Sie eine Kunst" — wie falsch ist doch dieses Wort Wagners verstanden, das nur eine ganz einfache Wahrheit aussprach!

Die Geschichte als solche giebt die Bedingungen, aber das Wollen muß von den Einzelnen kommen. So geht es auch in politischen Dingen. Ohne die einzelnen Wirkenden wird man nie über dumpfe Bestrebungen hinaus kommen. Wir Deutschen haben lange genug auf den gewartet, der in Bezug auf unsere politischen Angelegenheiten zu wollen verstünde. Die Bestrebungen sind blindes Wollen, die oft das Gegentheil von dem erreichen, wonach sie trachten. Erst im Intellecte des Einzelnen wird, mit Schopenhauer zu reden, jene Laterne angezündet, welche dem blinden Willen den Weg weist (oder doch zu weisen versucht) und ihn zum glücklichen Ziele führt.

Auch in unserm Falle haben wir es daher naturgemäß nur mit Bestrebungen zu thun. Was kann man als eine solche ansehen? So leicht die Antwort ist, so wird der Begriff doch oft absichtlich gefälscht und so das allgemeine Urtheil verwirrt. Nur von idealen Bestrebungen kann die Rede sein, nicht von solchen, die irgend ein materielles Ziel im Auge haben. Letzteres zu verschleiern, ist bekanntlich das Hauptkunststück aller Selbstsüchtigen und in der Politik, obgleich doch hier die Selbstsucht eine weit berechtigtere Rolle spielt, sogar das gewöhnliche Verfahren. Auch gilt hier das sonderbare Wort, daß man einer Lüge um so eher glaubt, je dicker sie aufgetragen wird. In künstlerischen Dingen ist die Mehrheit weit skeptischer. Die Berufung auf das Ideal liegt hier so nahe, daß man sich nur schwer entschließt, daran zu glauben, eine Zweifelsucht, wie sie besonders in Deutschland gang und gebe ist

Digitized by Google

und schon manches Guten Fortschritt gehemmt hat. Ideal kann man auch jedenfalls alle Unternehmungen an sich kaum nennen, bei denen es sich entweder um Geschäftsgewinn oder um Unterhaltung handelt. Man forsche einmal bei den gewöhnlichen Leuten nach, ob ihnen ein Museum oder ein Theater idealere Bedeutung zu haben scheint. Sie werden ohne Frage das Museum nennen.

Wo nun aber dramatische Darstellungen gewissermaßen aus dem Banne des täglichen Geschäftslebens heraus traten, wo sie sich unmittelbar an das Volk als an eine Gesammtheit wandten, so hatten sie alle das eine Kennzeichen, daß sie abseits vom stehenden Theater zu einer darstellenden Kunst zu gelangen, und weiter, daß sie dasjenige darzustellen trachteten, als was sich das Volk bei ruhiger Betrachtung seiner selbst erscheint, als in der Geschichte handelnde und wirkende Individualität, wie sich solche in großen Ereignissen und in großen Persönlichkeiten offenbart. Nicht seine gesellschaftlichen Eigenthümlichkeiten will das Volk in solchen Augenblicken kennen lernen, sondern sein geschichtliches Wesen, gewissermaßen die Momente, wo es sich seiner Freiheit und Verantwortlichkeit bewußt wurde, wo es wollen konnte, sei es als Menge oder in der Person eines hervorragenden Mannes.

Das Volk ist klüger, als gewisse Aesthetiker, welche die alleinige Seligkeit des Modernen preisen und sich dabei auf Shakespeare und Schopenhauer berufen. Shakespeare sagt im Hamlet, das Theater solle der Zeit einen Spiegel vorhalten, und Schopenhauer meint, wer nicht ins Theater gehe, der komme ihm vor wie einer, der nie in den Spiegel sehe. Damit ist indessen nur gesagt, daß das Theater oder das Drama ein blanker Spiegel sein soll,

Digitized by Google

und solcher besteht aus festem Metall. Nur das wahre Kunstwerk ist ein solcher Spiegel, in welchem sich die Zeit, in welchem sich die verschiedensten Menschen, ja in welchem sich alle Zeiten betrachten können: der bloße flüchtige Augenblick, mag er immerhin unterhalten, bietet ein nichtiges Schattenspiel dar, das in der Luft schwebt, und das Niemandem etwas nützen kann. Nicht ein Spiegel ist solches Theater, sondern höchstens ein Kaleidoscop in welchem fünf bis sechs bunte Steine in immer neuen Zusammenstellungen vorgeführt werden, und dessen Spiegel dazu dienen, nicht menschliche Angesichter wiederzugeben, sondern durch eine Täuschung der Augen den Glauben zu erwecken, als hätten wir es immer wieder mit einem andern Muster zu thun.

Wenn das Volk sich selbst sehen will, sucht es sich jedesmal als historisches, auch in der äußeren Erscheinung, zu erfassen. Hier liegt der tiefere Grund aller Uniformirung, die aus dem rein Vergänglich-Persönlichen herausheben und ein historisches Gepräge verleihen soll. Einem Bataillon Soldaten gegenüber hat man z. B. das Gefühl, als sehe man die Nation leibhaft vor sich (— wir bitten dies unbefangen ohne jeden politischen Beigeschmack aufzufassen —), ein Zug braver Bürger im Ueberrocke macht immer einen würdelosen Eindruck. Daher freilich die Geschmacklosigkeit aller zu weit gehenden Uniformirung. Jede Uniformirung ist gewissermaßen eine Verkleidung. Sie ist erst ins Leben getreten, seitdem es wirkliche Kostümirungen giebt, seitdem der Gegensatz zwischen Augenblick und historischer Vergangenheit und Dauer zum allgemeinen Bewußtsein gekommen ist. Es ist deshalb durchaus folgerichtig, wenn das Volk sich, wenn es sich selbst schauen

Digitized by Google

will, verkleidet. Im Alltagskleide sähe es nur einen „Haufen Leute", nicht sich selbst. So erklärt sich die große Beliebtheit, welcher sich die historischen Festzüge erfreuten. Sie sind in Wahrheit die niedrigste Art, der Anfang der Dramatik. Das historische Zeitalter, das Ereigniß, an welchem Alle auf's Neue Theil nehmen wollen, wie einst die Väter an ihm selbst und seinem Geschehen Theil genommen haben, zieht durch die Straßen: man sieht es, wenn es auch nicht den Mund öffnet und sich für das Verständniß auf das Wissen verlassen muß, während es sich beim wirklichen Drama um's Miterleben handelt.

Es war natürlich, daß man schließlich vielfach gegen die historischen Festzüge Ueberdruß empfand und es lieber mit diesem wirklichen Drama versuchen wollte. Wir dürfen wohl das Rothenburger Festspiel als den nächsten Schritt bezeichnen. Hier ist das Drama vorhanden, doch gewissermaßen noch nicht in die ideale, von der Wirklichkeit losgelöste Sphäre emporgehoben, insofern der Schauplatz nicht ein idealer, sondern der wirkliche des einstigen Ereignisses ist. Leider kenne ich das Rothenburger Festspiel nicht aus eigner Anschauung, bin aber überzeugt, daß seine gewaltige Wirkung gerade auf diesen Umstand zurückzuführen ist. — Damit soll natürlich sein Werth nicht herabgesetzt werden. Wenn man außerhalb der bestehenden Bühne wieder zu einem Volks-Drama kommen sollte, gab es gar keinen anderen Weg.

Außerhalb der bestehenden Bühne hat man auch in katholischen Kreisen vielfach die dramatische Kunst gepflegt, zumal in den sogenannten Gesellenvereinen. Hier hat man sich auch nicht vor dem religiösen Drama gescheut. Man war seines Publikums gewiß und dem Angriffe einer

Digitized by Google

verdorbenen Oeffentlichkeit überhoben. Wenn diese manigfachen Versuche nur für kleine Kreise Vortheil gebracht haben, so kommt dies daher, daß man sich eben an eine beschränkte Oeffentlichkeit wandte. Eine Ausnahme macht das Oberammergauer Passionsspiel, so wie die Nacheiferungen, welche dieses gefunden. Hier haben wir ein Volksschauspiel im großartigsten Sinne, wenigstens in Bezug auf Form und Ausführung, obschon die Zuschauenden mit jedem Male mehr durch die internationale Neugier und Genußsucht zusammengetrieben werden. Auch ist das Passionsspiel nur als Passionsspiel denkbar, es besteht nur durch seinen Gegenstand. Vom Oberammergauer Passionsspiele könnte man schwerlich unmittelbar zu einem lebensfähigen Schauspiele kommen, das zugleich eine weltliche Kunst wäre. Es ragt in unsere Zeit hinein, als Wahrzeichen des Ursprungs, welchen unsere gesammte theatralische Kunst genommen. Hierin liegt seine wundersame anregende Kraft. Auf der einen Seite lockt es, ihm in der Wirkung nahezukommen, auf der andern Seite reizt es, diese Wirkung von seiner stofflichen Gebundenheit loszulösen, es zu verweltlichen, wie auch vor Zeiten so das weltliche Drama aus den Passionsspielen entstanden ist.

Und so liegt ein tiefer historischer Sinn darin, daß gerade das Lutherfest ernstliche Versuche in dieser Richtung gezeitigt hat. Ohne Zweifel haben seinen Urhebern sowohl in Jena wie in Worms die Oberammergauer Spiele vorgeschwebt. Daß sie Luther neben Christus setzen wollten, ist nicht gesagt; man hoffte nur, dem protestantischen Volke den Ursprung seiner Besonderheit und deren Wesen von der Bühne herab lebendiger zu Gemüthe zu führen, als dies vielleicht sonst hätte der Masse gegenüber geschehen können! Die eigenthümliche, bedeutsame Aufgabe

Digitized by Google

lag also darin, daß einmal hier ein religiöser Stoff gegeben war, der aber zugleich durchaus historisch erschien; die andere, daß man zum Unterschiede gegen unsere ängstlichen, auf ein tausendköpfiges genußsüchtiges Publikum angewiesenen Theater mit beiden Elementen Ernst machen mußte. Der gedankenvolle Inhalt war ebenso unumgänglich, wie die wirkliche historische Treue. So frei man mit seinem Stoffe walten und schalten konnte, so durfte man doch dem protestantischen Volke nichts vorlügen. Die Geschichte war nicht zu verfälschen, wie dies die Kernsünde wider die Wahrheit gerade bei den gefeiertsten sogenannten historischen Dramen der neuen Zeit ist. Es ist bekannt, mit welcher Ausführlichkeit Otto Devrient den historischen Ereignissen nachzukommen gesucht hat. Wir haben die Sache hier weder vom religiösen, noch vom ästhetisch-kritischen Standpunkt aus zu beurtheilen. Vom dramatischen ist allein schon erfreulich, wenn ein Publikum immer wieder mit Begeisterung einem solchen Werke lauscht, wenn es, um es ganz platt zu sagen, die Geduld hat, sich der dramatischen Behandlung eines Gegenstandes für Stunden zu widmen, bei dem ihm weder schauspielerische Virtuosenkunststücke, noch besonderer Ausstattungsglanz, noch endlich die wirkliche, so heißverlangte Unterhaltung geboten wurde. Ist doch die nervöse Ungeduld, welche manche Tröpfe unserer Zeit wohl gar noch nachrühmen, der wahre Fluch unserer Bühne, welche die Poesie allmählich zur Thür hinausdrängen muß. Ohne die Hingebung der Zuschauer wird der Dichter niemals darauf rechnen können, einen Eindruck zu machen. Daß sie sich vielleicht enttäuscht von ihm abwenden, mag ihnen Niemand unter Umständen verdenken. Etwas anderes aber ist es, wenn sie von Anfang an widerspenstig dasitzen.

Digitized by Google

VII.

Ich komme zum Wormser Lutherspiel. Vielleicht findet es mancher seltsam, wenn ich selber ausführlich über die Sache spreche. Indessen stammt von hier meine Legitimation zur Sache, auf welche es denn doch bei solchen Dingen ankommt. Nochmals mag es gesagt sein: es stände schlimm um die Zukunft, wenn wir erst nach einem Wege *suchen* müßten. Und fast allen Einfällen, die bisher dem Theater helfen wollten, steht es auf die Stirn geschrieben, daß sie gesucht sind. So wird es denn wohl zweckmäßig sein, auch über den Ursprung von Ideen Rechenschaft zu geben, die ohne jedes Suchen entstanden sind und eigentlich nur eine in Begriffe umgesetzte Auffassung des Thatsächlichen darstellen.

Das Wormser Unternehmen ist von einem Manne ausgegangen, den die künstlerische Noth zum *Vollenden* machte. Ihm kam es gar nicht auf's „Theaterspielen" an, er wollte nur seinen Mitbürgern und sich vorführen, was er selber empfand und sah. Nun war es eine wunderbare Schicksalsfügung, daß man in Worms kein Theater hatte. In Jena, wo man ein solches besaß, ward Devrient ganz von selber auf die hergebrachte theatralische Form hingeführt. In Worms war die einzige Möglichkeit, wenn man vor einem größeren Publikum spielen

Digitized by Google

wollte, den Luther in seinem eigensten Reiche, in der Kirche auftreten zu lassen. Diese hatte denn auch Friedrich Schön von vornherein in's Auge gefaßt. Er erkannte, daß hier eine ganz andere Gemeinsamkeit zwischen Schauspiel und Zuhörern gegeben sei, wie in unsern Theatern, er erkannte auch, daß ein Luther in der Kirche kaum denkbar sei, ohne daß auch jene Stimme erschalle, mit welcher das Volk in der Kirche sich kund giebt.

Die innere Geschichte der Wormser Lutheraufführung der Welt zu erzählen, dürfte es noch nicht an der Zeit sein, dürfte auch Wenige interessiren. Genug, daß sie, Dank der unermüdlichen Energie Friedrich Schön's, glänzend zu Stande kam.

Als die Sache vorüber war, sah auch ich in ihr nur ein glücklich gelungenes Fest. Allein je mehr ich später darüber nachdachte, zu desto eigenthümlicheren Betrachtungen wurde ich geführt.

Was den Leuten am Meisten auffiel, war, daß man „in der Kirche Theater gespielt hatte". Das war seit etwa 400 Jahren nicht erlebt worden. Wenn gar Mancher dies nicht billigen konnte, so ist ihm das gewiß nicht übel zu nehmen. Wer konnte schließlich vorher wissen, daß in dem Vorgange selber nichts Anstößiges liegen werde? Es ist mit dramatischen Darstellungen eine eigene Sache. Der Dichter hat allerdings während des Schaffens eine ziemlich sichere Vorstellung von ihrer Wirkung, allein später steht auch er seinem Werke kalt und objektiv gegenüber, und muß geduldig abwarten, ob die Wirklichkeit seine Träume bestätigt. Die ärgsten Enttäuschungen können ihm bereitet werden, um so mehr allen Uebrigen.

Dies geschah indessen nicht. Ebenso merkte man, daß

Digitized by Google

man es keineswegs mit einem Versuche zu thun hatte, „die mittelalterliche Kunst zu erneuen", oder die „dramatische Kunst wieder in Abhängigkeit von der Kirche zu bringen",*) wie dies lächerlicher Weise behauptet worden war. Davon war nichts zu spüren, aber daß die Dichtung in einem bestimmten Verhältniß zur Kirche stand, ließ sich gleichwohl nicht leugnen, ja in diesem beruhte ohne Frage ihre Stärke. Dabei denke ich nicht an die Weihe, welche sie durch den Ort empfing, und welcher sich sicherlich weder die beiden mitwirkenden Künstler, noch die übrigen Mitwirkenden und die Zuschauer entzogen haben. Das im besten Sinne kirchliche lag nicht im Orte; es lag in der äußeren Form des Werkes selbst, welche dasselbe ohne irgend eine Absicht durch den Zwang dieses Ortes angenommen hatte.

Das Drama, welches hier dem Volke entgegentrat, war wie von selber gleichsam eine künstlerische Spiegelung des evangelischen Gottesdienstes geworden. Nicht in unnahbarer Ferne vor sich gehend, sondern mitten in der Gemeinde selbst, kein mystisches, sondern ein historisches Geschehen; die Gemeinde theilnehmend, in unmittelbarem Zusammenhange mit den Vorgängen bleibend, durch den Gesang, wie das auch die evangelische Gemeinde thut, die gerade durch den Choral sich am Gottesdienste betheiligt. Auf der andern Seite aber völlige Befreiung von der heutigen Bühnenmaschinerie, die in die Kirche gar nicht hineingepaßt hätte, ein Zurückgehen auf jene alte ursprüngliche Bühne, welche die Phantasie des Zuschauers

*) Vielleicht stände sie sich bei dieser Abhängigkeit denn doch noch besser, als in der von geldgierigen Theaterunternehmern, und das Publikum hätte es dabei vermuthlich auch besser.

Digitized by Google

zur Mitthätigkeit beruft, die Bühne Shakespeare's, nach der sich so viele unserer besten Geister gesehnt. Und doch wieder keine Erneuerung des Shakespeare'schen Drama's, wie sie so oft zwecklos unternommen, und weder unserer Zeit, noch unserem Volke gelingen kann. Vielmehr eine Erinnerung an das griechische Theater mit seinen Chören, nur daß der ideale Zuschauer vom Drama selbst losgelöst und mit dem Volke wieder eins geworden war. Dazu die Musik, ohne welche dem neueren Menschen ein Ausklingen seiner Gefühle unmöglich ist, an richtiger Stelle, ohne daß, wie bei aller Zwischenaktsmusik, statt einer Mischung ein zusammenhangloses Gemengsel entsteht.

Bedenkt man alle diese Momente, so wird man es dem Verfasser verzeihen, wenn er sich um den poetischen Werth seines Werkes nicht kümmert, und, ohne nach diesem zu fragen, die hier durch einen merkwürdigen Zufall ausgestreuten Keime zu pflegen trachtet, die schließlich mit seinem eigenen Werke nichts zu thun haben, denen er vielmehr Entwickelungsfähigkeit genug zutraut, daß sie noch recht viele andere und bessere Früchte tragen. Es handelt sich hier, mit einem Worte, um die formelle Möglichkeit eines Volksschauspieles.

Und so mag es denn nicht überflüssig sein, hier noch Einiges über den Begriff der „Form" zu sagen, wie ihn der Verfasser versteht. Was man so gemeinhin im Leben Form nennt, schöne Verse, gutgeführte Intriguen und dergl. sind hier nicht gemeint, denn alles das macht die eigentliche Form nicht aus, sondern hat höchstens mit der Anwendung derselben zu thun. Die Form als solche ist gleichsam der Leib der Kunst, und ohne den Besitz eines solchen kann sie so wenig auf Erden leben, wie die mensch-

Digitized by Google

liche Seele. Deshalb ist denn auch der Inhalt der Kunstgeschichte als solcher nirgends ein Streben nach dem Inhalte, sondern ein Streben, für diesen einen solchen entsprechenden Leib zu finden und zu bilden. Doch darf man wieder dies Streben nicht zu unpersönlich auffassen. Jener Ausdruck vom „Leibe" ist nur bildlich gemeint, wir haben es an und für sich keineswegs mit einem Naturprozeß zu thun, wenn auch die Unterschiede des dabei mit helfenden Bewußtseins verschieden sind, einerlei, ob das ganze Volk, oder der einzelne Künstler, oder die Künstlerschaft in ihrer Gesammtheit am Meisten dabei betheiligt sind.

Als ziemlich bewußt dürfen wir wohl die Entwickelung des griechischen Drama's betrachten. Vom Karren des Thespis zur Tragödie des Aeschylus und Sophokles, — das ist nicht nur so im Traume vor sich gegangen. Die Zeit war zudem viel zu philosophisch, als daß eine solche Annahme Recht haben könnte. Wenn die neuere Philosophie ihre Geschichte mit Sokrates beginnen will, so kann sie Mancherlei dafür anführen: für das griechische Denken wäre eine solche Behauptung geradezu thöricht. Die Entwickelung des griechischen Drama's ging keineswegs vor dem Anfangen der Philosophie, vielmehr in einer Zeit vor sich, die in Bezug auf geistige Beweglichkeit ziemlich der unsern gleicht, wie denn auch Aeschylus zur Philosophie in einem Verhältnisse steht, welches durchaus an das Schiller's und Wagner's erinnert.

Auch ist es eine gradezu kindische Annahme, das Dionysus-Theater zu Athen, der wundersamste Leib, den vielleicht jemals eine Kunst besessen, sei so zu sagen über Nacht wie ein Pilz aus der Erde emporgewachsen. Nein, denkende Menschen haben ihn erdacht und gebildet, die genau wußten, was sie thaten!

Digitized by Google

Daß ein Schiller und Wagner das allerbewußteste Streben nach der „Form" haben, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Für Wagner zeugt das Bayreuther Theater, für Schiller die ewig wechselnde Gestalt seiner Werke, jenes unabläſſige Experimentiren, welches ihn schließlich im „Wilhelm Tell" ſo ziemlich beim vollen Gegentheil deſſen ankommen ließ, was er noch bei ſeiner vorletzten Arbeit, der „Braut von Meſſina" im Auge hatte.

Eine unbewußte Entwicklung, um auch dies zu erwähnen, kann man dagegen dem ſpaniſchen und engliſchen Drama zuſchreiben. Beim ſpaniſchen ſpricht ſich dies am deutlichſten darin aus, daß ſogar ein Lope de Vega, ſein poetiſcher Begründer, nicht mit voller Ueberzeugung arbeitet, ſondern im Stillen das antikiſirende Drama für vollkommener hält. Beim engliſchen Drama verräth ſich die Sache in der Stellung, welche die Bühne im öffentlichen Leben einnimmt — ihre Wichtigkeit erkannten im Grunde, wie ſchon angedeutet, nur diejenigen, welche ihr endlich den Garaus machen, die Puritaner.

Digitized by Google

VIII.

Als den Inhalt, der unsere Form geboren hat, haben wir den historischen bezeichnet. Man möge dieses Wort durchaus im landläufigen Sinn fassen, also sowohl im Gegensatz gegen das Ideelle, Mythische, als auch im Gegensatze gegen das Modern-Alltägliche. Eine weitere Ergründung des Begriffes und damit der Stellung des Volksschauspieles innerhalb des Systems der Künste wird einmal später zu erfolgen haben.

Nehmen wir nun aber das Historische als Inhalt an, so wird das erste Befremden die Beseitigung der Dekorationen erregen. Spricht sich doch angeblich gerade der historische Sinn unserer Zeit in der Dekorationspracht aus. Man schickt die Coulissenmaler ins fremde Land, damit sie natur- und stilgetreu den Ort der Handlung abschildern.

Dies erscheint so selbstverständlich, daß die entgegengesetzte Forderung entweder als Paradoxie oder als ein nachahmendes Zurückgehen auf eine Zeit erscheint, die längst hinter uns liegt. In der That ist Letzteres auch so ziemlich bei Allen der Fall gewesen, welche gegen die Coulissen geeifert haben. Wenn Richard Wagner im Schauspiele vom ausgebildeten Dekorationswesen nichts wissen wollte, so habe ich zwar zu ihm das Zutrauen,

Digitized by Google

daß er vom richtigen ästhetischen Standpunkte aus geurtheilt habe. Allein eine Berufung auf ihn würde von vornherein wenig helfen, da man darauf verweisen müßte, daß ja derselbe Wagner für das musikalische Drama das Coulissenwesen als unumgänglich bezeichnet habe. Opern ohne Coulissen aufzuführen, würden nun freilich auch wir für lächerlich halten. So dürfte es denn nothwendig sein, erst einmal den Unterschied zwischen Oper und Schauspiel in dieser Beziehung zu betrachten.

Richard Wagner hat sein Kunstwerk als ein Gesammtkunstwerk bezeichnet. Nur diejenigen, welche ihn falsch verstanden, meinten, dieses Gesammtkunstwerk müsse nun auch das einzige Kunstwerk sein. Wagner's Werke sind Gesammtkunstwerke, weil in ihnen sämmtliche mitwirkenden Künste einem einheitlichen Zwecke untergeordnet sind. Ein andermal nannte Wagner seine Schöpfungen höchst bezeichnend „Thaten der Musik". Die Musik ist in der That die eigentliche Wesenheit derselben. Was aber hier in höchster Vollendung geleistet ist, das enthält wenigstens im Keime jede Oper. Was uns das musikalische Drama an Aeußerem bietet, das Alles sind nur Thaten der Musik. Die Musik assimilirt es sich, verschlingt es gleichsam in sich, es wird aus ihr neugeboren, von der musikalischen Stimmung aus beurtheilt, während im recitirten Drama der Verstand wach bleibt. Der Verstand aber faßt die Dinge nach einander, während im musikalischen Drama Alles durch die Gewalt der Stimmung verbunden wird und mit einander auf uns einwirkt.

Tritt uns in einer Oper z. B. ein Gewitter entgegen, so verschmilzt der Eindruck der Musik, der Handlung und der dekorativen Vorgänge in Eins. Nun sehe man sich

Digitized by Google

z. B. die prachtvolle Wiedergabe eines Gewittersturmes an, wie sie die Meininger im ersten Akte ihres „Julius Cäsar" bringen. Wer ehrlich ist, muß eingestehen, daß ihm nur Eins möglich ist: entweder er beachtet den Dichter, oder er schenkt seine Aufmerksamkeit der Maschinerie. Jener wird überdies durch diese gestört, was beim Gesange nicht der Fall ist. Den Unterschied der Wirkung der Darstellung in Oper und Schauspiel kann man als malerisch und plastisch bezeichnen. Die Malerei verwandelt alles in Stimmung, selbst Architektur und Plastik, wenn sie diese wiedergeben will, schon weil sie die Dinge sämmtlich nur von einem Standpunkte aus zeigt und Alles gewissermaßen von vorn. Sie stehen nicht selbständig vor uns, sondern immer als unser Werk, als eine Projektion aus unserem Auge. In ähnlicher Weise läßt auch die Musik die Bühnenvorgänge erscheinen, sie stehen nicht selbständig vor uns, sondern wie Erzeugnisse der in uns entfachten Stimmung („Thaten der Musik"). Hierin liegt ihr idealer und zugleich tief philosophischer Charakter, wie wir Kennern Wagner's und Schopenhauer's nicht auseinanderzusetzen brauchen. Es ergiebt sich daraus auch, daß jedesmal der Stil des musikalisch-dramatischen Kunstwerks verletzt ist, wenn das Dekorative aus der Stimmung herausreißt und an die Wirklichkeit selber erinnert.*)

Der Realismus auf der Schauspielbühne hätte mithin seine guten Gründe, wenn er überhaupt — möglich wäre.

*) Wagner's Aerger über jene Theater, welche die Waberlohe so realistisch darstellten, daß man die Gluth im Zuschauerraum fühlt, war daher leicht begreiflich. Wozu dann in der That noch die Musik? Wie können dann noch Flammen in der Seele des Zuschauers selbst aufschlagen?

Digitized by Google

Unsere Coulissen aber sind, so schön sie gemalt sein mögen, doch niemals ein Ersatz für die Wirklichkeit. Eine Schauspielvorstellung inmitten derselben erinnert fast daran, als wenn ein Panoramenmaler den plastischen Uebergang zu seinem Gemälde nicht durch Puppen, sondern durch lebendige, agirende Menschen bilden lassen wollte. Jeder fühlt, wie lächerlich das wäre, und daß das Gemalte dabei sich doppelt bemerklich machte. Verwundern aber kann es nach alledem nicht, daß da, wo man die Wirklichkeit auf die Bühne bringen kann, dies auch geschieht.

Was wir in unsern modernen Stücken an Coulissen sehen, das sind in Wahrheit keine Coulissen mehr, sondern vollständig ausgestattete Säle und Zimmer, und es ist eine einfache Pflicht der Gerechtigkeit, daß auch die Möbelfabrikanten auf dem Zettel genannt werden, da sie in der That ihr gewichtiges Theil zur Verwirklichung dieses modernen „Gesammtkunstwerkes" beitragen. Um sich von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen, achte man einmal darauf, wie sonderbar in einem solchen Stücke eine wirkliche Dekoration wirkt, etwa ein Garten, oder ein Wald. Die Franzosen sind daher klug genug, wenn sie einmal die Natur auf der Bühne zeigen wollen, dies nur aus den Fenstern zu thun. Den Liebhabern des jetzigen Zustandes wird diese Beschränkung freilich wenig Kummer machen. Sie werden uns damit trösten, daß die „Dramen des modernen Lebens" ja fast sämmtlich im Zimmer vor sich gingen, und daß das klassische Drama heutzutage genugsam anderweitige historische Dekorationen verbraucht.

Wie verhält es sich denn aber im klassischen Drama, wie in den historischen Coulissenstücken? Auch hier ist eine gewisse historische Wahrheit nur bei Zimmerdekorationen

Digitized by Google

zu erreichen, zumal wenn die Dramen in naheliegender Zeit spielen. Aus diesem Grunde macht denn auch der „Wallenstein" der Meininger entschieden den am meisten harmonischen Eindruck. Hier spielt Alles im Zimmer. Schiller hat die draußenliegende Welt, die seine Ideale zu stören drohte (denn in dieser Beschränkung offenbart sich ohne Frage gleichfalls das Schiller'sche Suchen nach einer Form), in einem Vorspiele abgemacht, um fortan mit seinen tragischen Gestalten allein zu sein. Der Eindruck einer solchen Einrichtung ist indessen mehr antiquarisch, als historisch, ganz abgesehen davon, daß die Zuschauer auf derartige Zimmerausstattungen lange Minuten warten müssen, eine Zerstückelung, die nur das anerkannte Werk eines klassischen Dichters verträgt. Den einzigen historischen Eindruck erreichen die Meininger beim Eindringen der Gewappneten, als die draußen liegende Welt einmal in diese Zimmertragödie hineinfluthet, und nicht durch die dekorative Ausstattung, sondern durch die Personen und das genial berechnete Raumverhältniß, was ebenso wohl auch auf der dekorationslosen Bühne des Volksschauspiels möglich wäre.

Spielt ein ganzes Stück im Freien, so wird zwar die Wahrscheinlichkeit nicht erreicht, allein man gewöhnt sich an die halbe Täuschung. Schlimmer aber ist es, wenn Inneres und Aeußeres wechselt. Es ist dem Dekorationskünstler vielleicht gelungen, in seinen Innendekorationen die volle Wirklichkeit hinzustellen: jetzt führt er uns nach außen; was er uns aber hier zeigt ist ein Guckkastenbild. Auch die beste Dekoration einer historischen Architektur oder Landschaft ist in Wahrheit nur eine Andeutung, aber eine, welche nicht die Phantasie beflügelt, sondern sie im eigenen Interesse gefangen nehmen will.

Digitized by Google

Man kommt vielleicht in die Lage, die Kunst des Malers zu bewundern, mit der des Dichters kann sie sich nicht unlöslich verbinden. Was wir sehen, ist ein Gemälde, während der Dichter sich die volle, vom Verstande begriffene Wirklichkeit vorstellte, oder doch vorstellen sollte. Gemalte Häuser sind keine wirklichen, gemalte Prospekte von Städten, Plätzen oder Straßen mögen noch so malerisch wirken, sie fallen stets aus der Illusion heraus. Man fragt, weshalb ich auf derselben Bühne, wo noch eben Alles ängstliche Wirklichkeit war, vom Brot, welches man aß, vom Stuhl, auf welchen man sich setzte, bis zur Thür, aus welcher man hinausging, und die mit voller Schwere ins Schloß fiel, nun an bemalte Leinwand glauben soll, an Wege, die an einer Hinterwand in die Höhe laufen, an Wolken, die steif und fest stehen oder gar sich in Suffittenform, womöglich mit undenkbaren Baumzweigen vermischt, über den Schauplatz dahinziehen. Und welche Beschränkung legt zugleich das Coulissenwesen dem Dichter auf! Nach gewissen Richtungen hin darf er gar nicht auf die Phantasie der Zuschauer wirken. Entweder bleibt er hinter der Coulisse zurück, oder er bringt Schilderungen, welche keine Coulissen wieder geben können, die aber zwischen Coulissen stören, oder wohl gar langweilig wirken. Wie viel besser steht er sich, wenn er sich an eine gläubige Phantasie wendet! Und es ist falsch, wenn man meint, unsere Phantasie sei nicht mehr so zugänglich, wie etwa die der Zeitgenossen Shakespeare's. Freilich mit Zetteln würden wir uns nicht bei unsern dramatischen Wanderungen zurecht weisen lassen, auch manche andere Aushilfe der Shakespeare'schen Bühne (man denke nur an die Balkone, welche die Mauern belagerter Städte dar-

Digitized by Google

stellten u. s. w.) wären für uns unmöglich. Wir brauchten einen neuen, einheitlichen Stil für die dekorationslose Bühne, wir hätten, was bei Shakespeare gegeben war, stilgemäß zu entwickeln. Die Zeitgenossen des großen Dichters litten keineswegs an übergroßem Idealismus, sie steckten vielmehr im rohesten Realismus. Auch die Passionsspiele waren durchaus realistisch, wie noch heute das Oberammergauer Passionsspiel beweist. Ohne Frage käme ein Shakespeare'sches Drama erst zur rechten Wirkung, wenn wir es in der rechten, vom Dichter gewollten Weise darstellten. Allein genau könnten wir ebenso wenig Alles nachmachen, wie wir etwa ein griechisches Drama genießen könnten mit Masken, feierlichen hieratischen Kostümen, wie sie die griechischen Schauspieler trugen, und einem in antiker Art (durch Auftreten mit nägelbesetzten Schuhen) taktirten Chore. Es geht damit, wie z. B. mit den Anfängen der Malerei und Plastik; sie erscheinen uns trotz aller Größe oft kindisch. So würde jenes Griechische uns in seinem Idealismus, das Altenglische in seinem Realismus kindisch berühren. Daß aber unsere Phantasie mit solchen kindischen Andeutungen nicht fürlieb nehmen will, ist gewiß kein Beweis, daß ihre Kraft überhaupt erloschen ist. Man versuche es nur einmal, ihr etwas zuzumuthen — sie wird den Wager nicht im Stiche lassen!

Digitized by Google

IX.

Wenn die Phantasie des Dichters wie des Zuschauers vom Coulissenwesen allzusehr beinträchtigt wird, so geschieht dasselbe mit der Phantasie des Schauspielers. Der Schauspieler ist keineswegs in derselben Lage, wie der Sänger. Dieser befindet sich zwischen Musik und Coulissen, erstere trennt ihn vom Zuschauer, es ist in der That ein Abgrund, der zwischen der Welt der Bühne und den Schauenden aufgerissen wird. Indem Wagner das Orchester in den mystischen Abgrund verwies, gab er nur den Thatsachen einen künstlerischen Ausdruck. Der Sänger ist aber nicht nur einerseits vom Zuschauer getrennt, andererseits ist dafür gesorgt, daß er niemals gänzlich in Abhängigkeit von der theatralischen Maschinerie geräth. Er bleibt stets in einem idealen Verhältniß zum Dirigenten, von diesem kommt seine künstlerische Freiheit. Beiläufig gesagt, läßt sich hieraus auch abnehmen, wie auf den Dirigenten Alles ankommt, wie selbst die Scenerie auf der Bühne ein langweiliges, todtes Aussehen gewinnt, wenn der Dirigent der Vorstellung nicht eine lebendige Seele einzuhauchen versteht. Von einem Gesammtkunstwerk ist dann keine Rede mehr, vielmehr fällt Alles in seine Bestandtheile auseinander.

Eine Trennung, wie sie das Orchester zwischen

Digitized by Google

Sängern und Zuschauern hervorbringt, besteht zwischen Schauspielern und Zuschauern nicht. Im Schauspieltheater haben wir allenfalls eine Entfernung, nicht aber eine Trennung. Die Entfernung ist sicherlich meist, zumal bei Dramen, welche in der Vergangenheit spielen, wünschenswerth, allein sie hebt den Schauspieler nicht aus der Realität heraus, er bleibt mit dieser stets im unmittelbaren Zusammenhange und muß sich selber als Realität fühlen.

Dieser Umstand ist es gewesen, der unsere Schauspieler mit unserer klassischen Dichtung in Widerspruch gebracht hat, nur daß sie ihr Gefühl oft in der sonderbarsten Weise falsch deuteten, wie wenn z. B. hervorragende Künstler sich ihre poetischen Rollen in Prosa umschreiben ließen, als wenn dies die Störung beseitigen könnte. Daß heuzutage unsere Künstler stets in's Publikum hineinspielen, ist ebenfalls hieraus zu erklären. Sie empfinden eben nur noch das Gefühl der Realität, wenn sie sich an das wirkliche Publikum wenden. Die moderne Gesellschaftskomödie kennt nur diese Realität: in Frankreich hat man niemals anders gespielt. Werden nun dem Schauspieler über solche Manier Vorwürfe gemacht, so geschieht ihm entschieden Unrecht. Er gewinnt damit wenigstens theilweise seine Freiheit zurück. Er dient einem Zwecke, er spricht als Mensch zu Menschen, während er nur noch die Puppe auf einer Drehorgel ist, wenn er sich gänzlich an die Welt der Maschinen verliert, zwischen der er auftritt. Denkende Künstler (dies Wort in gutem Sinne genommen), haben mir mehrfach geschildert, wie niederdrückend dies Verhältniß auf sie wirkt, wie sie kaum noch wagen, aus sich heraus zu gehen, aus Angst, aus der Maschinerie gewisser-

Digitized by Google

maßen herauszufallen. Umgekehrt liegt es auf der Hand, wie hier die ganze Unnatürlichkeit der modernen Schauspielerei, der Realismus, welcher mit der Wirklichkeit nichts zu thun hat und nur soweit real ist, wie die Coulissen Natur sind — wie dies Alles in der unnatürlichen Umgebung seinen Ursprung hat.

Es versteht sich von selbst, daß die dekorationslose Bühne nicht die Form unserer Salon-Bühne vertrüge. Für ideale Zwecke ist die neuere Bühne nur in der Oper brauchbar und hat auch für diese erst im Bayreuther Theater eine künstlerische Gestaltung erhalten. Die moderne Salonbühne ist vor Allem viel zu schwerfällig: sie erlaubt einen Wechsel des Schauplatzes nur durch „Verwandlungen", d. h. durch Coulissenumbau.

Ob dieser bei geschlossenem Vorhange geschieht und eine lange Unterbrechung erfordert, oder bei offener Bühne mit zauberhafter Geschwindigkeit, bleibt sich ziemlich gleich. Immer ist es eine Unterbrechung der Handlung. Im ersten Falle beschäftigen wir uns einige Augenblicke mit uns selbst, im zweiten staunen wir den Maschinenmeister wie einen Zauberkünstler oder Taschenspieler an. Man möchte deshalb sogar den geschlossenen Vorhang vorziehen, da hierbei die Stimmung im Grunde weit weniger beeinträchtigt wird. Ein Dichter, welcher diesen voraussetzt, wird damit noch am Besten auskommen, wenigstens wenn er zu jedem Fallen des Vorhangs auch einen Einschnitt der Handlung annimmt. Geradezu unkünstlerisch wirkt Beides aber in Dramen, wo von dergleichen Einschnitten nicht die Rede ist, vor Allem bei Shakespeare. Ein Shakespeare'sches Drama auf unserer Bühne ist deshalb, bei Lichte besehen, ein vollständiger Aberwitz. Während der Dichter

Digitized by Google

Alles auf den Zusammenhang angelegt hat, reißen wir Alles auseinander. Anfangs wirkte Shakespeare von unserer Bühne durch die Macht seines Genius. Dann kam die Periode der großen Schauspieler, endlich die der Virtuosen. Damit war die Möglichkeit einer irgendwie sachgemäßen Ausbeutung des Dichters für unsere Bühne erschöpft: seine neuesten Erfolge (auch in England) beruhen im Grunde, wie schon oben gesagt wurde, auf dem schmachvollen Umstande, daß seine Dramen als Text für prachtvolle Ausstattungen gebraucht werden. Nur so kann ihn unsere Verwandlungsbühne noch bewältigen; das Publikum, welches sich hieran erfreut, ist indessen insofern nicht ganz im Unrecht, als ihm wenigstens bei solcher Ausstattung eine Ahnung vom äußern Umfang (wenn man diesen Ausdruck recht verstehen will) der Dichtung geboten wird, der natürlich bei einer bettelhaften Halbausstattung ganz verloren geht.

Wir brauchen eine Bühne, die eine größere poetische Beweglichkeit verträgt, als die unsere. Die Shakespeare'sche Bühne selbst bietet uns hierzu den Weg dar. Ihr gewaltiger Fortschritt über die Passions-Schauspielbühne besteht hauptsächlich darin, daß sie an Stelle der realen Mehrheit der Schauplätze, von welcher jene ausging, und welche sie auch in den Oberammergauer Spielen noch beibehalten hat, eine ideale Zweiheit setzte, gewissermassen eine Polarität der Bühnenerscheinungen. Ich weiß wohl, daß auf dem altenglischen Theater dieses Prinzip mannigfach durchbrochen wird (Einiges ist darüber bereits gesagt), allein das Prinzip ist unzweifelhaft vorhanden, und in ihm liegt der Fortschritt.

Was die Gegenstellung der beiden Bühnen anbelangt,

Digitized by Google

so ist es klar, daß, während die Vorderbühne in's Volk hineinreicht, wie auch durch sie das Mittel eines unmittelbaren Hinüberwirkens der Handlung zu jenem gegeben ist, die Hinterbühne mehr unserer jetzigen modernen Bühne entspricht.

Damit sind die verschiedensten Möglichkeiten gegeben, die wir hier nur flüchtig andeuten wollen. Die Polarität kann einmal in der Handlung selbst liegen, sowohl in jenem leisen Gegensatz, wie er sich im Aufbau der Scene offenbart und bei welchem das ganze Gebiet der Bühne als ein einziger realer Schauplatz erscheint, bis zur scharfen Gegenüberstellung der beiden Oertlichkeiten. Ebenso kann der Gegensatz von Innen und Außen dadurch veranschaulicht werden, wobei es auf den Dichter ankommt, wie weit er die Hinterbühne zur vollständigen Wirklichkeit umwandeln will. Es ist aber auch möglich, mittels der Hinterbühne vollständige „Operneffekte" zu Stande zu bringen. Wir sprechen das ohne jeden Hintergedanken aus, wohl wissend, daß es erst praktischer künstlerischer Erfahrungen bedürfte, ob nicht darunter die Reinheit des Stiles litte. Ebenso wie im musikalischen Drama das Rezitativ fast zum rezitirten Dialog werden kann, in welchem die Musik vornehmlich nur noch den musikalischen Zusammenhang festhält, so kann auch das Schauspiel bisweilen in die musikalische Stimmung übergehen. Daß in diesem Falle die Coulisse (wenn die Handlung eine solche erfordert) stimmungsvoll wirken kann, ist nicht zu bezweifeln, und somit wäre es Pedanterie, sie dem Dichter von vornherein zu verbieten. Es wird dies gleichsam ein Blick aus dem Lande der Wirklichkeit in das der Träume sein. Kaum braucht wohl gesagt zu werden, daß wir hierbei nicht an das voll-

Digitized by Google

ständige Coulissenwerk unserer Bühnen denken, sondern nur an eine Hintercoulisse. Die Bühne soll nicht mit Dekorationen versehen, sondern nur eine Fernsicht eröffnet werden. Daß die Perspektive gerade der Hinterbühne dieser Absicht zur Hilfe kommen würde, liegt in der Natur der Sache.

Man könnte nun nach dem Gesagten meinen, daß es sich bei alle diesem doch nur um eine der oft versuchten Erneuerungen des Shakespeare'schen Theaters handle. Auch ist es richtig, daß unsere begabtesten Dichter sich in die Formen der modernen Salonbühne nur schlecht finden konnten.

Ein Zurückgehen auf eine Bühne, die einmal dagewesen, hätte trotzdem keinen Nutzen, schon weil das Gewesene und Vergangene immer falsch verstanden, d. h. im verklärenden Lichte der Erinnerung, falsch idealisirt geschaut wird. Selbst die begabtesten Dichter haben deshalb nur etwas Dauerndes, Nutzbringendes geleistet, wenn sie sich den Gesetzen der bestehenden Bühne anbequemten. Die Shakespeare-Nachahmung zeigt, wohin es führt, wenn man ein unwirkliches Ideal verfolgt. —

Dichter, wie Grabbe, z. B., verstanden eigentlich Shakespeare gar nicht: sie sahen überall poetische Freiheiten, wo doch nur die durch die wirkliche Bühne ermöglichte poetische Beweglichkeit vorliegt. Den Kernpunkt der Sache hat vielleicht Niemand besser verstanden, als Ludwig Tieck, aber wie fast immer die Romantiker, nur in der Theorie. Sobald er in die Praxis übergehen wollte (wobei wir seine eigenen theatralischen Versuche ganz außer Acht lassen wollen), kam er nie über eine litterarische Shakespeare-Nachahmung hinaus.

Wenn wir nichts anderes bezweckten, so thäte uns

Digitized by Google

die aufgewandte Zeit leid, und wir bedauerten jeden Leser, der die seine an unsere Auseinandersetzungen verschwenden würde. Es giebt in der Geschichte keine Wiederholungen; was sich für eine solche ausgiebt, ist nur eine schwächliche, werthlose Kopie. Das Shakespeare'sche Drama, auch das Shakespeare'sche, war nur in und durch seine Zeit möglich. Wenn wir eine neue Bühne nur deshalb forderten, weil wir shakespeareisirende Experimente (— wozu wir aber nicht eine stilgemäße Aufführung des Dichters rechnen —) darauf gemacht haben möchten, so werden diese Worte hoffentlich nirgends Gehör finden. Diese würden auf der Bühne so wenig Erfolg haben, wie sie es in der Litteratur gehabt haben.

Digitized by Google

X.

Das altengliſche, wie das altſpaniſche Drama ſtimmen darin überein, daß ſie ſich trotz der volksthümlichen Form immer mehr vom Volke entfernten. Man ſuchte den Zuſammenhang mit dem Volke nicht durch ideale Mittel zu erhalten, ſondern indem man ſich zeitweilig zu ihm hinabließ. Wenn der ungeheure Genius Shakeſpeare's durchweg (Ausnahmen giebt es ſelbſt bei ihm) das Ernſte und Luſtige, das Tragiſche und Komiſche mit einander ſo feſt verband, wie ſie im Weltganzen mit einander verbunden ſind, ſo gilt dies doch nur von ihm: die Verbindung dieſer beiden Elemente als Regel verfolgt nur den praktiſchen Zweck, für alle Geſellſchaftsklaſſen Etwas zu bieten. Es iſt daher nicht die Schuld Karl's II., daß, als während der Reſtauration das engliſche Theater von den Todten auferſtand, die Tragik zum Teufel gegangen war und die Komik ſich als blanke Gemeinheit geben mußte, um nur überhaupt wieder Gehör zu finden. Das Schauſpiel Karl's II. mochte „populär" ſein, das Volk hatte ſicherlich nichts mehr damit zu thun, es war im Gegentheil entſtanden aus dem Bedürfniß der Höhergeſtellten. Die Zeit jener einzigen Anregung, wie ſie das Jahrhundert der Reformation für England darbot, als in den Herzen noch alle die finſtere Tragik der Roſenkriege, der grauſamen Tage Heinrich's VIII.

Digitized by Google

und aller Greuel, welche ihnen folgten, nachzitterten, während wie ein Morgenroth über dieser Nacht, die Freude über die neugewonnene Größe Englands strahlte, über die geistige Freiheit der Reformation, der Jubel über die unabsehbare Perspektive, welche das in ungeahnter Fülle aufgeschlossene Wissen von der Welt und Allem, was dazu gehört, gewährte — diese Anregung war entschwunden, und so konnte nur das Element fortwirken, welches auf die schlechten Neigungen der Menschen spekulirt. — Was das spanische Drama anbelangt, so sehen wir, wie Calderon endlich zum ausschließlichen Dichter des Hofes und der mit diesem verbundenen Geistlichkeit wird. Das spanische Volk hatte die Kraft verloren, sein eigenes Werk zu halten und zu nähren. Der uns fast märchenhaft dünkende Uebergang vom Drama Calderon's zur klassischen Tragödie der Franzosen vollzog sich deshalb mit größter Leichtigkeit. Es war nur noch ein Modenwechsel für die „tonangebenden Klassen". Warum sollte man sich gegen diesen sträuben, als man die Dynastie wechselte?

Der innere Grund dieser Entwicklung ist ein doppelter. Er liegt einmal im Gange der Geschichte. Dann aber hängt er mit dem Charakter der Renaissance zusammen, die, wenn sie auch das Volk ergriff, doch in Wahrheit seinem Innersten fremd blieb.

Wir sind offenbar in einem umgekehrten Prozeß begriffen. Das ganze Streben der Zeit geht dahin, dem Volke seine lebendige Existenz zurückzugeben. Hierin stimmen im Grunde Alle überein, so weit sie etwas Ideales wollen, und nur diejenigen können sich nicht auf ein solches Streben berufen, welche unter Volk fortwährend nur eine ausgezählte beschwatzte Majorität verstehen — die todte

Digitized by Google

Masse, nicht die lebendige Nation. Wie wir in der Natur Todtes und Organisches unterscheiden, so ist auch da nur von einem lebendigen Volke die Rede, wenn es organisirt ist. Der ernste politische Kampf unserer Zeit (worunter wir natürlich weder die Kümmernisse politischer Eitelkeit noch augenblickliche Geldbedürfnisse verstehen) dreht sich allein um die Frage, wie diese Organisation geschehen soll — ja man könnte vielleicht sagen, der ganze politische Kampf unserer Zeit ist in Wahrheit der Prozeß des Durchbruchs dieser Organisation.

Die Renaissance war der Untergang der mittelalterlichen Organisation — auch das Drama der Renaissance sieht sich keinem organisirten Volke gegenüber, vielmehr einem solchen, das seine Organisation loswerden möchte, wie der Krebs das Kleid, welches ihm zu eng geworden ist. Der Krebs läuft bekanntlich, wenn jener Prozeß gelungen ist, zuerst nackt und häßlich umher. So ging es auch der europäischen Menschheit. Als die Periode der Renaissance vorüber war, schien sie ärmer geworden zu sein, als sie vorher war, alle Arbeit umsonst gewesen zu sein.

Der Dichter findet in solcher Zeit nur Individuen als Zuschauer und kommt nicht über das Individuelle hinaus. Das gilt selbst von den Dramatikern Spaniens, wo das Individuum sich scheinbar unter die Autorität des Königs und der Kirche beugt. In Wahrheit haben wir es hier nicht mit einer Draufgabe der Individualität, mit der Hingabe an ein für höher erkanntes Prinzip zu thun, sondern dies Prinzip ist wie eine Laune des Individuums, der Glaube nicht viel mehr wie der ritterliche Ehrenpunkt: beiden zu Liebe thut man selbst das Absurdeste. Allerdings ist das Verhältniß im englischen Drama ein anderes.

Digitized by Google

Shakespeare's Drama hat man oft als das eigentliche Charakterdrama bezeichnet, und offenbar geht die Tendenz des Dichters dahin, Alles aus den Charakteren seiner Helden zu entwickeln. Hierin liegt aber zugleich seine Schwäche; denn alles Geschehen wird nicht nur durch den Charakter, sondern auch durch das Schicksal bedingt, oder wie man es sonst nennen will. Es ist auch nicht das Wesen des Protestantismus, der sich in dieser Beziehung bei Shakespeare ausspricht, sondern das Wesen der Renaissance. Luther selbst war zwar ein Mensch seiner Zeit, also der Renaissance, was er lehrte und dachte aber, wie man richtig herausgefühlt hat, eine Reaktion gegen diese Renaissance.

Luther's Lehre ging durchaus nicht von jenem anmaßenden Gefühle der Individualität aus. Und wenn er als Sohn seiner Zeit zerstörte und zerstören mußte, so wirkte er in dem, was über die Zeit hinausging, im höchsten Sinne schaffend. Luther und seiner Reformation haben wir den evangelischen Choral zu verdanken, und in diesem liegt der Ursprung der neueren Musik, ihm entflossen die Quellen, an welchem sich der ungeheure Genius eines Bach nährte. Mochte die Organisation der Kirche fast verflüchtigt sein, im Gemeindegesange hatte die protestantische Christenheit wieder eine höhere Einheit gefunden, weshalb denn auch ihr geistliches Leben in den ersten beiden Jahrhunderten nach Luther nur durch das Doppelwort „Bibel und Gesangbuch" ausgedrückt werden kann.

Wenn man sich alles dessen erinnert, was Richard Wagner über das „Kunstwerk der Zukunft" geschrieben hat, so ergiebt sich, daß es sich hierbei in Wahrheit um das organisirte Kunstwerk handelt. Das „Kunstwerk der Zu-

Digitized by Google

kunft" hat Wagner bereits als gegenwärtig hingestellt. Seinen idealen Charakter bethätigt es auch dadurch, daß es sich als idealen Organismus darstellt. Es giebt vielleicht kaum einen komplizirteren Organismus, als er sich in Wagner's Dramen darbietet — und dieser ganze Organismus erfüllt vom Geiste der Musik, als seinem wahren Lebensinhalte.

Das Schauspiel wandelt nicht in so ätherischen Regionen. Mit dem historischen Inhalt ist es der realen Welt anheimgegeben. Aber die Weltgeschichte im höchsten, d. h. poetischen Sinne, ist auch eine heilige Geschichte, ein Wirken Gottes in der Zeit (einerlei, auf welchem philosophischen oder religiösen Standpunkte wir stehen), das Thun und Leiden ihrer Helden eine Predigt. Die Menschheit sitzt nicht mehr dabei, wie im Alterthume, durch die bunten Bilder interessirt, bald über die düsteren schaudernd, bald über die fröhlichen erfreut, sie nimmt daran Theil, wie eine mitfühlende und mitdenkende Gemeinde.

Der evangelische Choral ist nur der vereinzelte Ausdruck einer historischen Thatsache. Wie die Gemeinde in der Kirche singt, so singt die neuere Menschheit auch bei jedem gewaltigen historischen Ereignisse. Schon im Mittelalter erschollen die Kreuzlieder, dann, als die große Noth über die Christenheit kam, die Gesänge der Geißler. Der evangelische Choral leitete eine neue Periode der Weltgeschichte ein. Und selbst in neuer Zeit ist es nicht anders geworden; wir brauchen nur an die geheimnißvolle Kraft der Marseillaise zu erinnern.

Was so religiös und historisch gegeben ist, dem gilt es nun, eine künstlerische Form zu verleihen. Es war das Merkwürdige, daß bei einem „Lutherspiele" diese von selbst

Digitized by Google

sich einstellen konnte. Was aber hier bereits in künstlerischer Gestalt vorhanden war, wird in andern Fällen die Gelegenheit, die künstlerische Absicht hervorzubringen haben.

Ein solcher Chor verschmilzt in der That Handlung und Zuschauer in Eins. Nicht als ob es deßhalb nöthig wäre, daß die Gesammtheit der Zuschauer einstimmte. Man hat den griechischen Chor den „idealen Zuschauer" genannt. Dieser indessen war mit der Handlung verknüpft, stand dem Zuschauer gegenständlich vor Augen. Unser Chor wird dagegen der ideale Ausdruck der Stimmung des Zuschauers sein, nicht aus der Handlung herausschallen, sondern möglichst darüber schweben. Der beste Platz für einen solchen Chor wird hinter den Zuschauern sein, auf einer eigens dafür angelegten Sängerbühne: hier erklingt er als ideale Antwort auf das Gesehene und Erlebte, wie man auch meist in unseren evangelischen Kirchen den Chor auf die dem Altare gegenüber belegene Orgel zu setzen pflegt. Daß unter Umständen alle Anwesenden zu diesem Chore zugezogen werden können, ist damit nicht ausgeschlossen. Er ist nicht nur der Ausdruck der Stimmung, er ist dann auch die Stimme des Zuschauers, welche in die Handlung hineintönt, aber in idealer, organisirter Form. Welche Fülle von Möglichkeiten hierdurch dem Dichter eröffnet wird, brauche ich kaum auseinanderzusetzen. Hier hätten wir den Chor wieder, den Schiller so sehr herbeisehnte, aber nicht als Element, welches die Handlung stört, sondern als gleichsam zur selbstthätigen Mithandlung des Volkes gewordene Zwischenaktsmusik.

Mit einer solchen, unserer deutschen Art entsprechenden Form, ist von vornherein jeder thörichten Nachahmung entschwundener Zeiten ein Riegel vorgeschoben.

Digitized by Google

XI.

Wir haben noch kurz zu erörtern, in welcher Weise das hier Angedeutete ins Leben zu treten hätte, und welchen Einfluß es auf das Leben gewinnen würde.

Wir haben nicht die großen Städte im Auge. Mag man die Vorzüge der großen Städte anerkennen, sie bilden nur den Abschluß des Volkslebens, keineswegs dessen Grundlage, und manche revolutionäre politische Theorie fußt in Wahrheit und nur auf der falschen Voraussetzung, daß in der großen Stadt das eigentliche Wesen eines Volkes sich ausdrückt, sie würde in der Verwirklichung zu einer Tyrannei der großen Städte führen, wie denn die ganze Periode der französischen Revolution durch den Despotismus des Pariser Pöbels bezeichnet wird. Die Luft moderner Riesenstädte ist nicht geeignet, Pflanzen groß zu ziehen; sie können in diesen Boden erst versetzt werden, wenn sie bereits einen kräftigen Stamm angesetzt haben.

Alle gelungenen Versuche zur Wiederbelebung des Volksspieles sind in kleinen Städten gemacht. Hier nur ist die Möglichkeit gegeben, daß von vornherein das ganze Volk Antheil nimmt. Wenn das Volksspiel gleichwerthig mit den Befriedigungen des platteſten Unterhaltungsbedürfnisses erscheint, kann sich niemals die rechte Stimmung dafür finden. So kann denn auch eine feste Organisation nur in kleinen Städten ihren Anfang nehmen.

Digitized by Google

Wenn eine Stadt heutzutage nur etwas emporblüht, so entsteht in ihr auch das Verlangen, ein Theater zu besitzen. Manche solche Städte lassen sich das bedeutendes Geld kosten. Hätte man hierbei das öffentliche Vergnügen im Auge, so würde man wenigstens Enttäuschungen vermeiden. Aber man geht mit den größten Einbildungen daran. Man hofft auf eine ernste Kunstpflege, man meint, etwas für die allgemeine Bildung gethan zu haben. Allein bald genug stellt sich heraus, daß dies ein Traum war. Weder das Geld reicht aus, noch das Publikum selber. Bessere und größere Sachen hat zudem jeder „Gebildete" in unserer reiselustigen Zeit an andern Orten in besserer Aufführung gesehen. Der Vergleich verbittert ihm das Vergnügen; seine Berichte, seine abfälligen Urtheile, die ansteckende Stimmung verbittern es schließlich auch Andern, die vielleicht sonst zur gläubigen Hinnahme aufgelegter gewesen wären. So kann sich nur das Mittelmäßige, ja Gemeine halten, und zwar um so sicherer, als dieses wenigstens eine angemessene Darstellung und Ausstattung findet. Daß von diesen Theatern nichts für die „allgemeine Bildung" zu erwarten ist, liegt auf der Hand. Noch weniger findet man in ihnen jenes „erhebende Vergnügen", welches die wahre Kunst gewährt. Man braucht nicht verächtlich auf jene kleinen, stets mit Verlegenheit kämpfenden „Kunstinstitute" herabzusehen, aber man muß nicht verlangen, was sie nicht leisten können, vor allen Dingen sich nicht über die Wahrheit mit Redensarten hinwegtäuschen.

In ganz anderer Weise wird eine Volksbühne den geistigen Mittelpunkt der Bürgerschaft bilden. Sie bietet immer von Neuem ideale Interessen, welchen gemeinsam zu dienen ist. Denn eine solche Volksbühne ist nur unter

Digitized by Google

Mitwirkung der Bürgerschaft denkbar. Ein ständiges Theater will sie nicht sein; sie tritt dem Zuschauer nur im Gewande des Festes entgegen. Sie braucht den Künstler, aber nur den wirklichen Künstler, der sich auf die Mithülfe des Volkes stützt. Diese Mithülfe wird sich zuerst im Gesange zeigen. Der Volksgesang ist bereits ein Faktor im öffentlichen Leben geworden. Wohl hat er seine Schattenseiten, zumal der „Männergesang", aber man darf ihn deshalb nicht unterschätzen. Hier nun wird er sich der Oeffentlichkeit im schönsten Sinne des Wortes dienstbar machen; er wird fühlen, daß sich alle künstlerischen Kräfte des Volkes mit einander verbunden haben, um gemeinsam ein Kunstwerk hervorzubringen, das wiederum den Gedanken und Gefühlen dieser Gemeinsamkeit Ausdruck giebt.

Daß die Theaterlust fast ebenso mächtig ist, wie die Sangeslust, wird durch viele Anzeichen bestätigt. Höchst bemerkenswerth war nach dieser Richtung hin eine Beschwerde, die jüngst im Namen der berufsmäßigen Schauspieler laut wurde. Es wurde alles Ernstes eine Einschränkung der Liebhaber-Theater verlangt, weil diese den berufsmäßigen Schauspielern das Brot vor dem Munde wegnähmen. Fürchten sich aber die Schauspieler vor den Liebhaber-Theatern, so könnten sie umgekehrt den Volks-Theatern mit größter Ruhe entgegensehen. Das Liebhaber-Theater hat fast ausschließlich die „Unterhaltung" im Auge, von welcher auch der Schauspieler leben will. Die Unterhaltung müßte er neben dem Volks-Theater doch liefern, soweit aber Geist und Befähigung darüber hinausginge, würde er dort erst voll zur Geltung kommen.

Noch mehr, die Theaterspielerei, wie sie in den Liebhaber-Theatern gepflegt wird, dürfte sogar dadurch in

Digitized by Google

Mißkredit kommen. Wer einmal den Ernst der Kunst kennen gelernt hat, der verliert am seichten Dilettantismus den Geschmack. Dies ist aber um so wünschenswerther, als der Dilettantismus ohne Frage viel Unheil anrichtet. Die Theaterwuth ist schon Manchem, auch in den kleinsten Verhältnissen, zum Verhängniß geworden. Ohne Frage tragen aber die Liebhaber-Theater gar oft an solchen Vorkommnissen Schuld. Gar Viele werden hier in die Künstlerlaufbahn hineingerissen, die sich goldene Berge, wundersame Vergnügungen davon versprechen, aber nicht den geringsten Beruf dazu haben, am allerwenigsten für die damit verbundenen Sorgen und Mühen. Von jener Spielerei mit der Kunst wäre beim Volkstheater keine Rede. Schon das Arbeiten einer größeren Oeffentlichkeit gegenüber, sowie die Gegenstände, um welche man sich zu bemühen hätte, bringen hier eine ernstere Stimmung hervor. Nicht zur Befriedigung seiner lieben Eitelkeit müht sich der Einzelne, sondern für einen über ihm stehenden gemeinsamen Zweck.

Gewiß kehrte das Theater hiermit gewissermaßen zu seinen Anfängen zurück, zwar nicht zur Kirche als solcher, aber zum Volke. Man würde eine mittelalterliche Einrichtung neu beleben müssen. Indessen wir denken in der Beziehung, wie André Chenie über die Poesie: „Sur des sujets nouveaux faisons des vers antiques“ — d. h. wenn wir neuen Bedürfnissen alte wohlbewährte Formen geben können, so werden jene sich dabei am Besten stehen. Um die Passionsspiele des Mittelalters durchzuführen, gab es in vielen Städten Vereinigungen von Laien, welche miteinander übten, auch wohl für die Ausstattung sorgten und sammelten, bis endlich der Tag erschien, an welchem sie ihren Volksgenossen das Größte und Herrlichste als

Digitized by Google

ein Lebendiges hinstellen durften. So müßten sich auch heute wieder Spielgenossenschaften bilden, die sich der Pflege des Volksschauspieles nach den verschiedenen Richtungen hin, theils mitwirkend, theils fördernd widmeten.

Die theatralische Berufskunst braucht die Concurrenz des Volksschauspieles nicht zu fürchten. Sie kann sich um so eher mit demselben vertragen, als beide unter Umständen in demselben Hause wohnen mögen, wenigstens in kleinen Städten, wo man an die gewöhnliche Bühne nicht übertriebene maschinelle Anforderungen stellt. Hier reicht die Hinterbühne vollkommen für die Zwecke des stehenden Theaters aus. Ein Theaterbau, wie er uns vorschwebt, kann sogar den verschiedensten festlichen Zwecken dienen, weit mehr als unsere hergebrachten Guckkasten-Theater, man hätte daran ein wirkliches volksthümliches Festhaus. Und ohne Frage wäre die Herstellung weit billiger, als die eines gewöhnlichen Theaters, wie auch die Erhaltung niemals die gleichen Kosten erfordern würde. Das sind keine Phantasien: vielmehr beruhen diese Angaben auf den Berechnungen und Betrachtungen wohlbewanderter Theaterkenner und tüchtiger Architekten. Die Berufskunst hätte aber noch einen zweiten Vortheil zu gewärtigen. Indem der Künstler sich am Volksschauspiel betheiligte, würde er wahrhaft ins Volk zurücktreten, ein lebendiger Theil desselben sein und als solcher auch anerkannt. Denn im gemeinsamen Schaffen für die Kunst des Volkes zeigte er sich dem Laien als ernster Arbeiter, die Kunst würde diesem von ihrer vornehmsten Seite bekannt. Damit würde aber die Sonderstellung, welche der Künstler auch heute noch zum Schaden der Kunst zum Theil einnimmt, besser beseitigt, als durch die vielgerühmte „Auf-

Digitized by Google

nahme in die Gesellschaft". Denn in dieser wird er bis jetzt doch immer nur als ein geduldetes Wunderthier betrachtet, an dem man im Geheimen seinen Spaß haben will — oder aber als ein Philister, der durchaus nicht mehr ist, als irgend ein Anderer, nur daß er auf eigene Art sein Geld verdient, unter Umständen sogar sehr leicht und sehr viel. Beide Anschauungen sind der Kunst gleich verderblich, denn beide setzen im Grunde den Künstler tief herab, der weder ein merkwürdiger Gaukler noch ein Mensch gewöhnlicher Tagesarbeit ist.

Nimmt man aber den Künstler als ernsten Künstler, so wird sich bald genug fühlbar machen, wie heilsam der Verkehr mit Kunst und Künstlern ist, auch über das rein Künstlerische hinaus. Um zu einer würdigen Darstellung zu gelangen, muß der ganze Mensch, auch bei der kleinsten Rolle, ergriffen werden. Zwei Dinge, die der Kunst gegenüber nur als Nebenbei erscheinen, kommen hier in Betracht; wir heben sie hervor, weil sie nach außen hin sehr wichtig erscheinen und so wohl zur Empfehlung gereichen. Einmal der Anstand; der Deutsche ist im Ganzen, mit wenigen Ausnahmen, linkisch und ungeschickt. Dies würde sich auf der Bühne verlieren, und zwar um so leichter auf einer Bühne, die ihn nicht von den Zuschauern trennt, sondern die Sehende und Gesehene in eins verschmilzt. Noch erfreulicher aber würden die Wirkungen auf unsere Sprache sein. Die Verrottung unserer Sprache ist seit lange schon die Klage aller Denkenden gewesen. Ganz beseitigt war sie eigentlich nur im Mittelalter, als ein Geburtsstand die Sprache handhabte. Zur Reformationszeit bildet Luther eine Ausnahme. In unserer klassischen Periode hat sich die deutsche Sprache erholt, allein diese Erholung kommt ihr

Digitized by Google

nicht viel zu Statten, und so konnte gleich darauf eine Periode der größten Verluderung einreißen. Natürlich! Die Sprachempfindlichkeit war bei den Massen wenig oder gar nicht gestärkt. Man spricht fast niemals, um die Sprache als Kunst wirken zu lassen. Dies gilt sogar für nicht ernst. Selbst unsere Parlamentarier, die sich auf ihre „Beredtsamkeit" etwas zu Gute thun, verschmähen es doch, die Sprache zu studiren, und die wenigen auf der Schule auswendig gelernten „klassischen Gedichte" halten nicht so lange vor. Ganz anders muß es wirken, wenn der Einzelne so zu sagen in einen großen Organismus gefügt wird, in welchem seine Muttersprache sich in ernster Weise verlautbart.

Die Sprache ist der allgemeinste Ausdruck des nationalen Seins, den Sinn dafür eine Hebung des Nationalgefühles. Und auf eine solche im reinsten Sinne dürfen wir hoffen, schon wegen der Gegenstände, mit denen das Volksschauspiel sich beschäftigen wird. Das nationale Sein besteht nicht nur im Materiellen, wie es sich uns meist auf Schritt und Tritt darbietet, sondern im Ideellen, wie es schließlich die ganze Menschheit berührt und mit dieser im Zusammenhange steht. Die deutsche Geschichte offenbart diesen Zusammenhang, wie keine Andere. Ihre Tragik besteht darin, daß sie am Meisten Menschheitsgeschichte ist. Deshalb ist sie auf unseren Bühnen nie zu ihrem Rechte gekommen. Die Dichter fühlten sich als Mitglieder einer besonderen Gesellschaftsklasse und richteten sich wieder an eine solche. Weil sie nicht zum Volke sprechen können, fühlten sie auch nie das Bedürfniß dazu. Nur Schiller macht hier eine Ausnahme. Schiller wird deshalb, wohl am Meisten unter allen unsern Dichtern, von Katholiken und Protestanten

Digitized by Google

gleich verehrt. Und auf ein solches Ziel hinzuwirken, würde auch das Ziel eines wirklichen Volkstheaters sein. Wir stehen hier nicht einer Zuschauermenge gegenüber, welche gleichsam durch die Musik hinter das Physische ins Metaphysische geführt wird, wir haben Menschen vor uns, die sich mit allem ihrem Vorrath an Ueberzeugungen hingesetzt haben. So weit diese auf die höchsten Interessen des Lebens gehen, sollen wir sie nicht darum betrügen, denn etwas Neues können wir nicht an ihre Stelle setzen. Das Volksthümliche ist das Gefühl der Gemeinsamkeit. Dieses muß überall losgelöst und deutlich erkennbar hingestellt werden. Gelingt aber dies, so ist etwas Gewaltiges erreicht, nämlich dem Volke seine Vergangenheit zurückgegeben, ja theilweise neugewonnen. Woher denn die Zerrissenheit unserer Zeit, insbesondere in Deutschland? Wir haben im Grunde keine gemeinsame Geschichte. Die deutsche Geschichte ist etwas verschiedenes, je nachdem derjenige es ist, welcher sie darstellt. Denken wir uns nun aber gar die Fülle von Parteiungen hinzu, wie Leute darunter sind, welche von gar keiner Geschichte etwas wissen wollen, welche Alles, was unser Volk, ja was alle Völker zusammen gelitten und erstrebt haben, für Unsinn erklären! Wie kann da ein gemeinschaftliches ruhiges Fühlen entstehen, wie ein gemeinschaftliches Weiterarbeiten, wenn der Dichter nicht durch die Bühne selber gezwungen ist, sich an Alle zu wenden.

Natürlich wird sich die Volksbühne nicht ausschließlich auf das historische Drama beschränken müssen. Vor allen Dingen wird ihm das religiöse zur Seite stehen, wie einst im Mittelalter. Wir denken uns dies nicht als Wiederaufleben der Passionsspiele, schon weil wir der Ueberzeu-

Digitized by Google

gung sind, daß unsere Zeit das nicht vertragen würde. Man nimmt dies im Oberammergau als Ausnahme hin; eine Wiederholung an allen möglichen Orten würde verletzen. Aber abgesehen von der Geschichte Christi giebt es genugsam religiöse Stoffe, welche sich zu einer Behandlung eignen: beispielsweise sei hier nur auf eine Erneuerung der Weihnachts- und Osterspiele hingewiesen. Auch hier wären Momente gegeben, bei welchen sich alle Mitglieder unseres Volkes als christlichen Volkes zusammenfinden könnten. Wie schön, wenn nun Weihnachts- und Osterspiele in ihrer alten Freude wieder auflebten!

Mit diesen beiden Möglichkeiten ist indessen keineswegs Alles erschöpft. Dies zu thun, liegt außerhalb unseres Könnens. Trotz aller „Schnelligkeit der Berichterstattung" ist man doch noch nicht dahin gekommen, Geschichte im Voraus zu schreiben, auch nicht Litteraturgeschichte, obschon die deutschen Kritiker und Aesthetiker dies mit Vorliebe thun. Die Dichtkunst selber wird ihre Kraft zu erproben haben, die sich hier als vollkommen Freie, aber als Kunst den höchsten und schönsten Aufgaben gegenüber sieht, ohne jede Rücksicht auf gesellschaftliche Beschränktheit, auf Tagesneugier, auf ein langweiliges und gelangweiltes „Publikum", allein gebunden durch das Wesen des Volksgeistes selbst. Erlöst vom Alltage wird der Dichter wieder — vom Schriftsteller zum Künstler geworden — überall die Erziehung zur Kunst in die Hand nehmen, welche nun einmal nöthig ist, soll der Mensch über die mannigfachen Plagen seines jetzigen Daseins fortkommen und sich dessen freuen, was er immerhin reich besitzt, aber nicht brauchen kann oder brauchen will.

Man hat von manchen Seiten gegen die Ueber-

Digitized by Google

schätzung der Kunst geeifert. Allein hiervon ist keine Rede. Es gilt nur ihrer Unterschätzung entgegenzutreten, den Einflüssen Widerstand zu leisten, welche die Wirksamkeit künstlerischer Triebe im Menschen unterbinden, ja vernichten möchten. Wir leben nicht mehr in einer Zeit, in der man sich mit Volksliedern zufrieden gab und im Uebrigen an der bunten Farbigkeit des Lebens sein Genüge fand, auch nicht in einer Zeit, wo die Kunst gleichsam eine Unterhaltung des Subjektes mit sich selbst war, fern von dem Raume, in welchem sich die Dinge stoßen: wenn sie noch leben will, muß sie als gegenständlich existiren.

Aus der Religion ist die Kunst hervorgegangen; es giebt keine Religion, welche nicht die Kunst benutzt hätte. Und warum? Weil die Religion überall eingesehen hat, daß sie die menschliche Phantasie beschäftigen muß. Die Beschäftigungslosigkeit der Phantasie ist das größte Uebel, welches den Menschen befallen kann. Ist die Phantasie nicht mit Edlem und Gutem, Wahrem und Schönem beschäftigt, so drängen sich die bösen Gelüste ein. Eine solche furchtbare Periode hat Deutschland durchgemacht in der Zeit von Luthers Tode bis weit nach dem dreißigjährigen Kriege — die Kunst fehlte ihm und das Kunstgewerbe konnte ihm nicht helfen.

Diese Beschäftigungslosigkeit der Phantasie ist aber auch die große Gefahr unserer Zeit. Dankbar sollte selbst der kluge Staatsmann nach jedem Mittel greifen, das diesem Uebel entgegenwirkt. Um dieser Wichtigkeit halber mag denn hier zum Schluß noch gesagt werden, daß wir keineswegs das Volksschauspiel für alle Zeit auf kleine Städte beschränkt wissen möchten. Sehen wir doch gerade

Digitized by Google

in großen Städten am Meisten, in welche Aberwitzigkeit, Ungesundheit, ja Schlechtigkeit die beschäftigungslose Phantasie hineingeräth, liegt doch hierin vor Allem der böse Einfluß, den eine große Stadt auf ein ganzes Land ausübt und der geeignet ist, die vielen von ihr ausgehenden guten Wirkungen gänzlich in den Schatten zu stellen. Und so wäre es denn eine gewaltige Aufgabe, gerade in diesen großen Städten das Große und Schöne für Alle gegenständlich und lebendig zu machen. Ausgehen kann von ihnen das nicht, was wir anstreben, wohl aber kann es schließlich auch dorthin verpflanzt werden, und wir sind sogar überzeugt, daß sich die Idee langsam Bahn brechen wird, auch dahin, wo man vielleicht Anfangs von ihr nichts wissen will.

Es sei noch einmal auf André Chenier's Vers verwiesen. Denn was in großen Städten entstehen müßte, das wären Theater im Sinne der Alten, aber freilich, ohne den Schmutz, in welchen sie bei diesen verfallen waren, als welcher in unseren großstädtischen Kneipentheatern u. dergl. schon genug dargeboten wird. In unseren großen Städten kann sich in den stehenden Theatern niemals das Gefühl der Gemeinsamkeit entwickeln, aus dem einfachen Grunde, weil sie zu klein sind. Man hat allerdings öfters große Konzertsäle gebaut, in denen aber das Wort nicht zur Geltung kommt. Die Feinheit der Instrumentation geht zudem in einem Riesenraume verloren. Anders mit dem gesprochenen Worte, das, wie man in antiken Theatern ausgeprobt hat, bis in die weiteste Entfernung verständlich ist. Gelänge es nun, ein Bühnenhaus für unsere neuen Aufgaben zu bauen, dessen Zuschauer sich schon durch die Menge als Volk auch in einer großen Stadt fühlen würden, so würde damit

Digitized by Google

eine wahrhaft wohlthätige Umwälzung herbeigeführt. Auch die Masse der Bevölkerung nähme, und zwar in dem wohlberechtigten Vollgefühle, Masse zu sein, an dem volksthümlichen Kunstleben Theil.

Wohl ist es wahr, daß das Größeste am Menschen die Pflichterfüllung ist. Aber der Mensch verlangt mehr vom Leben, als bloße Pflichterfüllung. Hüten wir uns davor, das Volk dahin zu bringen, daß es sich nur noch in solcher Pflichterfüllung als Volk fühlen kann, bei jeder andern Gelegenheit aber und insbesondere beim Vergnügen, wenn es seine Sorgen vergessen will, sich nur noch als Pöbel kennen lernt. Von Idealen des Volkes ist dann keine Rede mehr, es giebt dann nur noch Gelüste des Pöbels und die Kultur geht unaufhaltsam ihrem Untergange entgegen.

Wir schließen hier. Daß es uns vielleicht nicht überall gelungen ist, unsern Gedanken den angemessenen Ausdruck zu geben, mag sein; wir müssen den Leser bitten, Nachsicht zu haben, da es schwer ist, einen solchen Gegenstand erschöpfend zu behandeln. Wenn unsere Ansichten Widerspruch finden, so trösten wir uns. Vorschläge, wie die hier erörterten, muß man ruhigen Sinnes machen und sich sagen, daß Bücher, welche sie enthalten, etwas vom Charakter der Sybilliniſchen an sich haben. Der Verfasser selber ist gleichsam nur der Schreibgriffel; die Prophetin selber ist die Zeit. Sie bietet ihre Mahnungen dar; sie thut es vielleicht zum zweiten Male, obschon nun der Blätter schon weniger und der Preis theurer ist; sie läßt endlich die Blätter im Feuer verschwinden. Der Abweisende hat wenig Vortheil davon gehabt.

Digitized by Google

Nachwort.

Es dürfte angemessen sein, den voraufgegangenen Erörterungen mit einigen Zeichnungen zur Hülfe zu kommen, welche jenen erst gewissermaßen eine greifbare Gestalt geben. Ich verdanke dieselben meinem Freunde, dem Baumeister Otto March. Den Beginn machen drei Zeichnungen, welche die Bühne darstellen, wie sie zu Worms für das Luther-Festspiel in der dortigen Nikolaikirche aufgeschlagen wurde. Dieselbe war vom Ingenieur Brandt entworfen, demselben, welcher an Stelle seines verstorbenen Vaters auch die maschinelle Einrichtung des Parsifals geleitet hatte. Als Platz für die Bühne mußte man den Raum unter der Orgel nehmen, so daß der Chor auf der Orgel selbst, also über der Bühne untergebracht war. Die im Text vorgetragenen Anschauungen betreffs der Sängerbühne sind erst später entstanden und durch Aufführungen des „Luthers" an anderen Orten bestätigt worden; insbesondere muß die Erfurter und Wittenberger Einrichtung, in welchen Städten der Direktor des Straßburger Stadttheaters, Alexander Heßler, die Aufführungen leitete und den Luther selbst darstellte, wegen trefflicher Durchführung auch des äußeren Theiles gerühmt werden. In Bezug auf die Bühne hat man sich hier genau an das Wormser Vorbild

Digitized by Google

gehalten. Die Vorderbühne schließt mit einem großen, in dunkelbrauner Farbe gehaltenen Vorhang ab; der mittlere Theil desselben bedeckt die gleichfalls im Innern mit braunem Zeuge bespannte Hinterbühne und geht nach den beiden Seiten auseinander. Neben diesem befinden sich an beiden Seiten Eingänge, die ebenfalls durch Gardinen zu öffnen sind. Ueber das Weitere kann man sich aus den Abbildungen belehren. Wird nun an der Vorderbühne eine Treppe angebracht und womöglich auch für einen durch die Zuschauer führenden Mittelgang, sowie für eine Unterbringung des Sängerchors hinter den Zuschauern gesorgt, so ist die nothwendigste Zurüstung eines Volksschauspieles gegeben. Man hat für den „Luther" auch mehrfach Theater benutzt, wo dann die Sänger der Bühne gegenüber im ersten Range saßen. Gesang und Abwesenheit der Coulissen lassen leicht, wenn das Theater nicht allzu sehr mit seinen Rängen in die Höhe steigt, den „theatralischen" Charakter des benutzten Raumes vergessen.

Die eigentliche Form des Volkstheaters führt uns die im Auftrage Friedrich Schöns nach längeren Berathungen zwischen March und mir entworfene Skizze eines „Wormser Volkstheaters" vor. Die Grundform der Bühne wird man sofort erkennen; dieselbe ist nur weiter ausgebildet. Ueber den Hintervorhang und den Seitenausgängen sind Balkone angebracht. Statt der einen Treppe finden wir drei, die alle vom Zuschauerraume aus zugänglich sind; dieser ist sowohl gegen die Sängerbühne, wie gegen den „Vorraum" der eigentlichen Bühne durch „Schranken" getrennt. Der Vorraum kann in die Handlung hineingezogen werden. Die Sängerbühne hat auch ihrerseits die kurze Andeutung einer Vorderbühne erhalten. Wie man sieht,

Digitized by Google

kann die eigentliche Vorderbühne sehr leicht fortgeräumt und die Hinterbühne im modernen Sinne als Theater benutzt werden. Bei der Gestaltung des Zuschauerraumes ist man von dem Gedanken ausgegangen, daß das Schauspiel nicht, wie die Oper, gleichsam plötzlich märchenhaft auftaucht, sondern daß die Stimmung durch den Raum selber angeregt werden muß. Es erschien deshalb geboten, von dem in seiner Art so meisterhaft zweckentsprechenden Bayreuther Vorbilde abzuweichen. Einmal verkleinert die gleichmäßig durchgeführte amphitheatralische Anordnung die räumliche Wirkung der Bühne. Freilich erscheint in Bayreuth dieselbe um so größer, sobald der Vorhang aufgezogen wird. Dies war indessen bei der Volksbühne, wo die Vorderbühne ohne Vorhang ist, um so weniger von Bedeutung, als gerade ein möglichst großartiger Eindruck der Ersteren anzustreben ist. Auch geht das musikalische Drama darauf aus, den Zuschauer möglichst zu isoliren, ihn zu einem ungestört „Wahrträumenden" zu machen, während die Zuschauer eines Volksschauspieles in idealer Weise als Mithandelnde gelten müssen. Das Gefühl der Gemeinsamkeit, von welchem die Kunstform ausgeht, mußte irgendwie auch im Zuschauerraum zum Ausdruck kommen, wie dies ja auch bei den Alten der Fall war. Erwähnenswerth dürfte auch die Einführung eines, kommenden Falles mit Vorhängen zu bedeckenden Oberlichtes sein. Einmal soll dasselbe Aufführungen auch zur Tageszeit ermöglichen, wie sie bei Festlichkeiten einer großen Gemeinschaft sicherlich öfters wünschenswerth sein werden, schon der frischen Tagesstimmung der Zuschauer halber; im Uebrigen wird man durch dasselbe bei der weiteren Benutzung des Theaters sicherlich große Ersparungen machen. Für die betreffenden

Digitized by Google

Pläne gerade würde diese im weitesten Sinne zur Anwendung kommen. Näheres hierüber kann man aus einer bei J. Stern in Worms erschienenen Brochüre Friedrich Schön's selber erfahren, welche seine Vorschläge eingehend entwickelt.

Als eine Aussicht auf eine möglicher Weise ferne Zukunft ist die Skizze eines Volkstheaters in großen Städten, für ungefähr 8000 Zuschauer, beigefügt. Ueber die Möglichkeit eines solchen Theaters ist im Texte gesprochen. Uebrigens hat man auch in neuerer Zeit mehrfach solche Theater ins Auge gefaßt. So hatten die Architekten Daviaud und Baurdais vor 1870 für Paris ein Opernhaus für 15 000 Personen entworfen. Die kriegerischen Ereignisse haben die Ausführung vereitelt, was vielleicht nicht allzusehr zu bedauern ist. Eine Oper käme in einem solchen Raume kaum zur Geltung, sowohl in akustischer als in künstlerischer Beziehung. Auch würde die moderne tiefe Bühne aussehen, als guckte man in eine lange Ofenröhre hinein. March hat zu seiner Skizze die Arbeiten jener beiden Franzosen für den Zuschauerraum benutzt, indessen weiter entwickelt, insbesondere eine praktischere Anordnung der Aus- und Zugänge getroffen. Auffallen wird es, wie die Vorderbühne hier weit vorragt, die Hinterbühne aber flach erscheint. Beides ergab sich, um das Sehen an allen Plätzen zu ermöglichen und geht wiederum auf die Theater der Alten zurück. Ebenso wenig wie dort, wird die Hinterbühne beim Spielen auf die Zuschauer einen flachen Eindruck machen, und nur die Darstellungen insofern erleichtern, indem sie weit leichter gefüllt ist, als unsere tiefen Bühnen, die in großen Theatern nur bei einem Aufgebote von Masse voll

Digitized by Google

erscheinen, welche an Zahl fast die Zuschauer erreicht. In dieser Hinsicht wird das Kunstwerk schließlich mit ebenso geringen Mitteln fürlieb nehmen können, wie räumlich der Bühnenraum hinter dem Zuschauerraum zurücktritt. Während es bei unsern modernen Theatern bemerkenswerth ist, daß der Bühnenraum den größten Theil einnimmt und das Ganze einem riesigen Maschinenraume gleicht, in welchem den Zuschauern nur ein kleiner Winkel überlassen wird, ist beim Volksschauspiel der Zuschauer wieder, wie es sein sollte, die Hauptperson geworden und der Mensch gewissermaßen wieder in seine Würde, als der des eigentlichen Zweckes, eingesetzt. Die Sängerbühne muß natürlich der Ausdruck der Bedeutung des Zuschauerraumes sein und deshalb bei diesem Zukunftsplane eine ziemliche Größe erhalten.

Der Verfasser hofft in nicht allzu ferner Zeit dem Publikum den Versuch eines „Volksschauspieles" vorlegen zu können. Die volle Lebendigkeit des Volkstheaters ist ihm erst aufgegangen, als er für diese Bühne als für etwas Gegebenes zu arbeiten versuchte. Als segensreiche ästhetische Folgen derselben möchte er vor allen Dingen hinstellen, daß dieselbe sowohl einem falschen Realismus, wie einem falschen Idealismus ein Ende machen wird. Jener falsche Realismus, der durchaus eine „Illusion" herbeiführen will, die doch niemals zu Stande kommt, ist auch im Schauspiele damit endgültig beseitigt, wie er im musikalischen Drama schon durch das Vorhandensein der Musik selber ausgeschlossen ist, weshalb denn auch immer und immer wieder gegen die Musik auf der Bühne angeführt ist, daß man ja doch im wirklichen Leben nicht singe. Dasselbe Loos trifft aber auch den falschen Idea-

Digitized by Google

lismus. Denn, was der Zuschauer vor Augen hat, was er in seiner Weise miterlebt, das ist derbe Wirklichkeit, die nicht wieder in Abstraktionen und Figurinen verflüchtigt werden kann, weder in Bezug auf das Bühnliche, noch auf das Menschliche. Und hat unser letzter Plan, für dessen Ausarbeitung ich meinem Freund herzlich danke, nur den einen Erfolg, daß er dem Betrachtenden diese Thatsache deutlich und in großen Umrissen vor Augen führt, so ist damit schon viel gewonnen. Ruft diese nur ein wenig die Phantasie zur Hülfe, so wird er merken, daß das Volksschauspiel in der That eine „öffentliche Angelegenheit", kein gesellschaftliches Privatamüsement ist. Gewiß kommt es hierbei nicht auf die Größe und die Menge der Zuschauer an, sondern auf den Geist, welcher letztere beseelt; der große Maßstab vergrößert indessen gleichsam die Inschrift, so daß dieselbe, wenn es sonst will, auch vom kurzsichtigsten Auge gelesen werden kann.

Schließlich mag noch gesagt werden, daß „Luxustheater und Volksbühne" bereits unter dem Titel „Luxustheater und Volksschauspiel" in den „Bayreuther Blättern" zum Abdruck gekommen ist. Doch sind die Aufsätze hier theilweise verkürzt und umgearbeitet. Der Herausgeber der „Blätter", Freiherr Hans von Wolzogen, hat jedenfalls durch die Aufnahme aufs Neue bewiesen, daß er keineswegs, wie man ihm oft vorwirft, in denselben eine „Sekte" vertritt, sondern jedem Bemühen um ernstgemeinte Kunst und wahren Kulturfortschritt seine Unterstützung leiht.

Buchdruckerei von Friedrich Luckhardt, Berlin SW.

Digitized by Google

Auf ein sonderbares Versehen muß hier noch hingewiesen werden. Die Wormser Dreifaltigkeits-Kirche, in welcher die erste Aufführung des Lutherfestspieles stattfand, ist in dem Voranstehenden und auf der Tafel „Nikolaikirche" genannt. Die Wormser werden den heiligen Nicolaus hoffentlich nicht übel nehmen und sich damit trösten, daß der Heilige einst Bischof wurde, weil er zufällig bei der Wahl zuerst in die Kirche kam. Was das „Wormser Volkstheater" betrifft, so mag noch bemerkt werden, daß Friedrich Schön nicht nur Auftraggeber der von March gezeichneten Pläne ist, sondern gleichfalls an den Berathungen darüber eifrig Theil genommen hat. Dies versteht sich übrigens nach dem Gesagten von selbst; es sei indessen noch ausdrücklich erwähnt, um dem Mißverständnisse vorzubeugen, als hätte man es hier irgendwie mit den Erfindungen eines Poeten zu thun. Ob und wann diese Pläne sich verwirklichen werden, ist eine Sache für sich. Der Verfasser ist jedenfalls dankbar, daß Baumeister March und ihm so Gelegenheit geboten wurde, den Gegenstand mit Hinblick auf einen bestimmten Zweck genauer ins Auge zu fassen. Wie weit die Anregung des kunstbegeisterten Freundes Folge finden und haben wird, bleibt, wie schon am Schlusse des Textes bemerkt, abzuwarten. Hinzugesetzt soll noch werden, daß die Kosten eines solchen in mehrfacher Weise benutzbaren Festhauses natürlich höher sind, als sie die „Volksbühne" an und für sich erfordern würde, daß aber der von March aufgestellte Kostenanschlag trotzdem ergeben hat, daß sie noch immer niedriger sind, als bei irgend einem ebenso umfangreichen bestehenden Theater.

Digitized by Google

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Luckhardt in Berlin SW.

Werke von Hans Herrig.

Alexander. Ein Drama in fünf Akten. Zweite Auflage. Preis 2 Mk., elegant gebunden 3 Mk.

Kaiser Friedrich der Rothbart. Ein Drama in drei Aufzügen. Zweite Auflage. Preis 2 Mk., elegant geb. 3 Mk.

Konradin. Ein Drama in drei Aufzügen und einem Vorspiel. Dritte Auflage. Preis 2,40 Mk., elegant gebunden 3,40 Mk.

Jerusalem. Ein Drama in fünf Akten. Zweite Auflage. Preis 2,40 Mk., elegant gebunden 3,40 Mk.

Der Kurprinz. Ein Drama in drei Aufzügen. Preis 2 Mk., elegant gebunden 3 Mk.

Luther. Ein kirchliches Festspiel. Dritte Auflage. Preis 1,80 Mk., elegant gebunden 2,80 Mk.

Nero. Drama in fünf Aufzügen. Preis 2,40 Mk., elegant gebunden 3.40 Mk.

Drei Operndichtungen. Preis 4 Mk.

Die Schweine. Ein Gedicht. Preis 2 Mk., elegant geb. 3 Mk.

Mären und Geschichten. Gesammelte kleinere Dichtungen. Preis 3 Mk.; elegant gebunden 4 Mk.

Der dicke König. Ein Gedicht. 2. Auflage. Preis 3 Mk., elegant gebunden 4 Mk.

Die Meininger, ihre Gastspiele und deren Bedeutung für das deutsche Theater. Zweite Auflage. Dresden, R. von Grumbkow. Preis 80 Pf.

Digitized by Google

Dramatische Dichtungen.

Eye, A. von, **Beatrice Cenci.** Trauerspiel in fünf Aufzügen. Preis 2 Mk.

— — **Johanna Gray.** Trauerspiel in fünf Aufzügen. Preis 2 Mk.

Freese, Arthur, **Kaiser Karl der Fünfte.** Drama in fünf Akten. Preis 2,40 Mk.

Henzen, Wilhelm, **Bettina de Monk.** Ein modernes Schauspiel in vier Akten. Preis 1,50 Mk.

— — **Die Geißel.** Lustspiel in vier Akten. Preis 1,50 Mk.

— — **Die Anbetung der Hirten.** Ein Weihnachtsvorspiel. Preis 1 Mk.

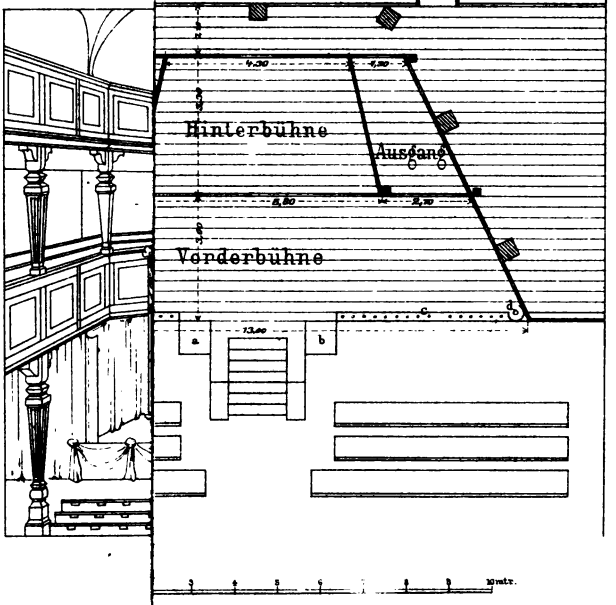
Paar, M., **Helene.** Schauspiel in vier Akten. Preis 1,50 Mk.

— — **Ein Wintermärchen.** Weihnachtsspiel in drei Abtheilungen für die Jugend. Preis 1 Mk.

— — **Der Dombau zu Cöln.** Dramatisches Gedicht in 4 Abtheilungen. Zweite Auflage. Preis 1 Mk.

Digitized by Google

Grundriss.



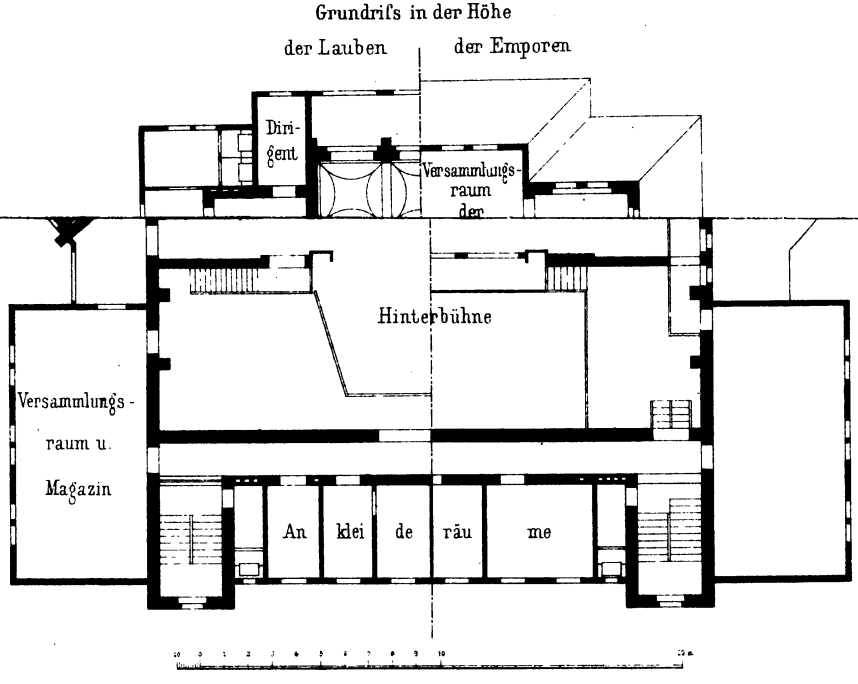
e des Lutherspiels
laikirche zu Worms 1883.

a Souffleur
b Regisseur
cc Rampenbeleuchtung
dd Vorderbeleuchtung
e Oberbeleuchtung

Geogr. lith. Inst. u. Steindr. v. W. Greve, Kgl. Hoflith. Berlin.

Digitized by Google

Digitized by Google



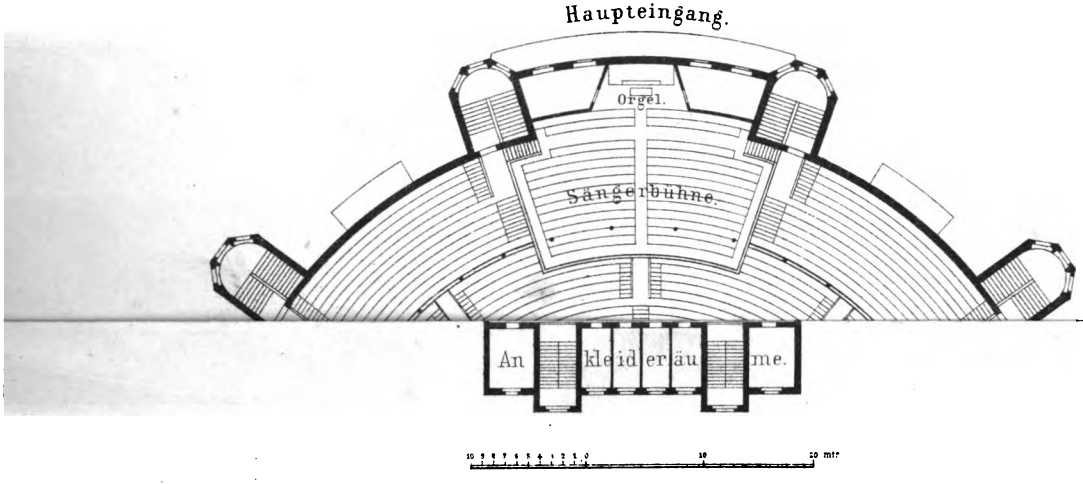
entw. Otto March.

Wormser Volksbühne

Geogr. lith. Inst. u. Steindr. v. W. Greve, Kgl. Hoflith. Berlin.

Digitized by Google

Digitized by Google



Volksbühne für 8000 Zuschauer.

Digitized by Google

entw. Otto March.

Geogr. lith. Inst. u. Steindr. v. W. Greve, Kgl. Hofl. Berlin.

Digitized by Google

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

Digitized by Google

Digitized by Google